

# श्री माखनलाल चतुर्वेदी

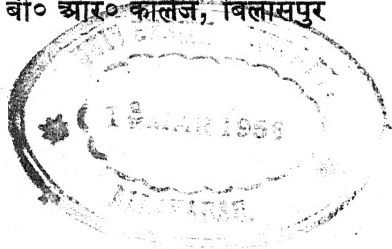
( एक अध्ययन )

लेखक

रामाधार शर्मा एम० ए०

प्राध्यापक

एस० बी० आर० कॉलेज, बिलासपुर



प्रकाशक

सरस्वती मन्दिर

जतनवर, बनारस

प्रथम संस्करण ]

१९५५

[ मूल्य ३।। )

$$30.62$$

$$800 - 6$$

$$\hline 383$$

माताजी की पुण्य स्मृति

को

समर्पित

## दो शब्द

श्री रामावर शर्मा एम० ए० सागर विश्वविद्यालय में हिन्दी विभाग के विद्यार्थी रहे हैं। उन्होंने एम ए के नवम वैकल्पिक प्रश्नपत्र के निमित्त 'श्री माखनलाल चतुर्वेदी' शीर्षक प्रबन्ध लिखा था और वही अब पुस्तक रूप में प्रकाशित हो रहा है। इस प्रबन्ध में लेखक ने माखनलाल जी के सम्पूर्ण साहित्य पर दृष्टि डाली है और कुछ अप्रकाशित कृतियों का भी उपयोग किया है। चतुर्वेदी जी की कृपा के फलस्वरूप उनकी अप्रकाशित रचनाएँ श्री शर्मा को देखने को मिली, जिसके लिए हम उनके कृतज्ञ हैं। 'भारतीय आत्मा' के काव्य-साहित्य तथा उनकी अन्य कृतियों पर अब तक हिन्दी में कोई समीक्षात्मक या व्याख्यात्मक पुस्तक प्रकाशित नहीं हुई है। इस दृष्टि से यह पुस्तक हिन्दी-साहित्य के एक उल्लेखनीय अभाव की पूर्ति करती है। इस पुस्तक में जो विवेचनात्मक समतियों प्रस्तुत की गई हैं, वे एक नए और अभ्युदयशील लेखक की स्वतंत्र समतियों समझी जाएंगी। उनक लिए सागर विश्वविद्यालय या उसके हिन्दी-विभाग का किसी प्रकार का दायित्व नहीं है। तथापि विभाग के अध्यक्ष और इस प्रबन्ध के निरीक्षक के रूप में मैं इस प्रबन्ध के लेखक के प्रति अपनी हार्दिक शुभाशंसा प्रकट करता हूँ।

— नन्ददुलारे वाजपेयी  
अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग  
सागर विश्वविद्यालय,  
सागर।



## दो शब्द और

प्रस्तुत पुस्तक मेरे प्रिय विद्यार्थी श्री रामाधार शर्मा की पहली साहित्यिक कृति है। इस पुस्तक में उन्होंने इस शताब्दी के पहले कुछ चरणों की एक महती साधना को उद्घाटित किया है जो श्री माखनलाल चतुर्वेदी के बहुमुखी व्यक्तित्व और उनके विविध कृतित्व के द्वारा सामने आई है। चतुर्वेदी जी की समस्त प्रवृत्तियों का अध्ययन यहाँ भी नहीं हो सका है क्योंकि चार दर्शकों की लम्बी साधना को एक शृङ्खला में बाँधना कुछ कठिन था और उनका बहुत-सा साहित्य अभी सम्यक् रूप से प्रकाशित हो कर सामने नहीं आ सका है। फिर भी इस कृति के लेखक को यह श्रेय देना होगा कि उसने आधुनिक साहित्य के एक महत्वपूर्ण व्यक्तित्व के सबंध में अपनी लेखनी उठाई है और उसके अनेक अव्यूह और रहस्यमय पहलुओं को सामने ला सका है। इस प्रारंभिक रचना में ही जिस अतटर्षि और सूक्ष्म-बूझ का परिचय लेखक ने दिया है उससे यह आशा बँधती है कि भविष्य में वह समीक्षा के क्षेत्र में अपना निजत्व स्थापित कर सकेगा। मैं लेखक के सुन्दर साहित्यिक भविष्य की कामना रखता हूँ। उसकी प्रगति को मैं उत्सुकता से देखता रहूँगा।

—रामरतन भटनागर

सागर (म० प्र०)  
३१ अगस्त, १९५५।

प्राध्यापक, हिन्दी-विभाग,  
सागर विश्वविद्यालय, सागर।

## प्राक्कथन

श्री माखनलालजी चतुर्वेदी मध्य प्रात के वयोवृद्ध और मान्य कवि हैं। साहित्य के क्षेत्र में, एक विशेष गति से, कार्य करते हुए पूर्वार्द्ध बीसवीं शताब्दी के इति-अथ को मिलाने का उन्हें श्रेय प्राप्त है। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में वे एक विशिष्ट धारा के प्रवर्तक के रूप में प्रतिष्ठित किये गये हैं। 'हिम-तरंगिनी', 'हिम किरीटिनी' और 'माता' उनके काव्य-ग्रंथ हैं, 'साहित्य-देवता' साहित्यिक निबन्धों का संग्रह है और 'कृष्णार्जुन-युद्ध' उनकी नाट्यकृति है। उनकी कहानियों का एक संग्रह भी प्रकाशित किया जा रहा है। इस प्रकार काव्य और कहानी, नाटक और निबन्धों के विभिन्न साहित्यांगों की उन्होंने रचना की है। हिन्दी सत्तार में माखनलालजी के ग्रंथ सम्मानित हुए हैं और वे स्वयं श्रद्धा की दृष्टि से देखे जाते हैं। उनकी रचनाएँ और ग्रंथ विद्यालयों, महाविद्यालयों तथा विभिन्न परीक्षाओं के पाठ्यक्रम में भी निर्धारित किये गये हैं। फिर भी माखनलालजी के साहित्य का मूल्यांकन, उसकी विशेषताओं का दिग्दर्शन अभी तक नहीं हो सका। क्या माखनलालजी मध्य प्रात के निवासी हैं इसलिए उनकी रचनाओं का उचित मूल्यांकन नहीं किया जा सका? क्या उनकी रचनाएँ परिमाण में कम हैं इसलिए उनकी आलोचना करने की आवश्यकता नहीं समझी गई? क्या उनकी कई रचनाएँ समझ में नहीं आती इसलिए उनके पूरे साहित्य को ही छोड़ दिया गया है? जो भी हो, माखनलालजी के साहित्य पर एक व्यवस्थित प्रबन्ध की आवश्यकता थी और इसी बात की पूर्ति के लिए मैंने यह प्रयास किया है।

इस प्रबन्ध में प्रमुख रूप से माखनलालजी के काव्य के बहिरतर प्रेरक तत्वों को समझने का प्रयास किया है, काव्य के विकास-क्रम को स्पष्ट किया गया है, कवि के ऐतिहासिक महत्त्व पर दृष्टि रखी गई है

और प्रासंगिक तुलनात्मक संकेत दिये गये हैं। माखनलालजी के काव्य की राजनीतिक, सामाजिक और साहित्यिक पृष्ठभूमि के साथ ही कवि की जीवनी के काव्यप्रेरक तत्वों की ओर भी संकेत कर दिया गया है। सुविधा के लिए इनके काव्य को प्रारंभिक और परवर्ती दो भागों में विभक्त कर दोनों विभागों का विकास-क्रम दिखलाया गया है। काव्य का विकास-क्रम दिखलाने समय रस, छंद, अलंकार, भाषा, शैली आदि पर विचार किया गया है। 'साहित्य-देवता' और 'कृष्णार्जुन-युद्ध' पर भी एक-एक परिच्छेद दे दिया गया है।

यह पुस्तक, डा० रामरतनजी भटनागर के दिशा-निर्देश में, मेरी एम ए कक्षा के प्रबंध के रूप में लिखी गई है। इसमें कमियाँ हैं और अनेक त्रुटियाँ भी होंगी। इसमें जो कुछ भी मैं दे सका हूँ वह सब भटनागरजी का प्रसाद है और त्रुटियों का उत्तरदायित्व मुझ पर है। वे मेरी अपनी वस्तुएँ हैं। मुझे ऐसा लगता है कि मैंने श्री नटदलारेजी वाजपेयी के स्नेह का अनुचित लाभ उठाया है। इस पुस्तक के प्रकाशन की व्यवस्था और इसका सशोधन भी उन्हें ही करना पड़ा है। श्री कमलाकांतजी पाठक को भी मैं समय समय पर कष्ट देता रहा हूँ। वे सब मेरे गुरु-जन हैं। उनके स्नेह को प्राप्त करते समय यदि मुझ से कहीं कुछ त्रुटियाँ हो गई हों तो मैं उनके लिए क्षमा चाहता हूँ। श्री माखनलालजी ने अपने रचनाओं की पांडुलिपियों को देखने की अनुमति देकर मुझ पर जो दया की उसके लिए मैं उनका आभारी हूँ। इस प्रबंध में यदि कहीं प्रसंगवश चपलता हो गई हो तो आशा है श्री माखनलालजी मुझे क्षमा करेंगे। यदि यह संपूर्ण प्रयास श्रद्धालु कहा जाय तो अत्युक्ति न होगी, क्योंकि मूल प्रेरणा तो वही रही है। अतः मैं इस, अशुद्धियों और त्रुटियों से भरे-पूरे, प्रबंध के पाठकों से क्षमा माँगता हुआ मैं इसे हिन्दी सवार के समक्ष प्रस्तुत करता हूँ।

रामाधार शर्मा

## विषय-सूची

परिच्छेद	परिच्छेद का विषय	पृष्ठ
१—	जीवन और व्यक्तित्व	१ - १०
२—	रचनाओं की पृष्ठभूमि	११ - ४०
	[१] राजनीतिक पृष्ठभूमि	
	[२] साहित्यिक पृष्ठभूमि—(क) द्विवेदी युग	
	(ख) छायावाद युग	
३—	प्रारम्भिक काव्य (सन् १६०४ से सन् १६२० तक)	४१ - ६२
	[१] राष्ट्रीय काव्य	
	[२] भक्ति-काव्य	
	[३] प्रेम-काव्य	
	[४] व्यंग-काव्य	
	[५] प्रारम्भिक-काव्य का बहिरंग, छंद, शैली, भाषा	
४—	प्रौढ काव्य (सन् १६२० से सन् १६५३ तक)	६३ - १३२
	[१] राष्ट्रीय काव्य	
	[२] प्रेम-काव्य	
	[३] रहस्यवादी काव्य	
	[४] प्रकृति-प्रेममूलक काव्य	
	[५] काव्य-चिन्तन	
	[६] अन्य भाव-संवेदन	

परिच्छेद

परिच्छेद का विषय

पृष्ठ

५— काव्य-तत्त्व

१३३ - १७०

- [१] अनुभूति
- [२] रस
- [३] छंद
- [४] अलंकार
- [५] प्रतीक
- [६] भाषा
- [७] सूक्तिप्रियता
- [८] काव्य-शैली
- [९] काव्य की बौद्धिक भूमि

६— कृष्णार्जुन युद्ध ( नाटक )

१७१ - १८२

७— 'साहित्य देवता' ( गद्य )

१८३ - २१४

- [१] साहित्यिक विचार
- [२] साहित्येतर विचार
- [३] गद्य शैली की सामान्य विशेषताएँ
- [४] 'साहित्य देवता' के गद्य-रूप

८— उपसंहार

२१५ - २२६



जीवन और व्यक्तित्व



## जीवन और व्यक्तित्व

माखनलाल जी का जन्म होशंगाबाद जिले के जावई नामक ग्राम में ४ अप्रैल सन् १८८८ में हुआ था। आपके पिता श्री नदलाल चतुर्वेदी ग्राम पाठशाला में अध्यापक का काम करते थे। माता श्रीमती सुन्दरबाई चिरकाल तक यशस्वी पुत्र को अपने वरद हस्त की शीतल छाया देकर २६ अप्रैल सन् १९५३ को स्वर्ग सिंघार गई। प्राथमिक शिक्षा समाप्त कर ये घर पर ही संस्कृत का अध्ययन करने लगे। पंद्रह वर्ष की अवस्था में उनी ग्राम की एक कन्या ग्यारसी बाई से आपका पाणिग्रहण संस्कार संपन्न हुआ और उसके दूसरे ही वर्ष आठ रुपये मासिक वेतन पर आप अध्यापन कार्य करने लगे। सन् १९०७ में नार्मल स्कूल की परीक्षा में हिन्दी में ६४ प्रतिशत और गणित में ६६ प्रतिशत अंक पाने पर आप खडवा भेज दिए गए।

खडवा से ही आपके राजनीतिक जीवन का श्रीगणेश हुआ। सन् १९१० में आप लोकमान्य तिलक के 'राष्ट्रीय मंडल' में प्रवेश कर उसके कार्यक्रमों में सक्रिय सहयोग देने लगे। उसके दो ही वर्ष पश्चात् अध्यापन-भार से मुक्त हो सन् १९१३ में राम-नवमी का शुभ मुहूर्त शोध कर आपने 'प्रभा' पत्रिका की स्थापना की जो पहले तो चित्रशाला प्रेस, पूना से और बाद में प्रताप प्रेस, कानपुर से प्रकाशित हुई। सन् १९१४ में पत्नी का देहांत हो गया और आप तीन वर्ष तक हृदय-रोग से पीड़ित रहे। 'प्रभा' के संपादन-काल में माखनलाल जी श्री गणेशशंकर विद्यार्थी के संपर्क में आए जिनका इनके जीवन पर बहुत प्रभाव पड़ा है। सन् १९१८ में इनका लोकप्रिय प्रसिद्ध नाटक 'कृष्णार्जुन युद्ध'



प्रकाशित हुआ और इसके दृष्टे ही वर्ष' ये जबलपुर से 'कर्मवीर' भी निकालने लगे । १२ मई सन् १९२१ को इस देशभक्त राजद्रोही को गौराग प्रभुओं ने गिरफ्तार कर लिया । ५ जुलाई १९२१ से ४ मार्च सन् १९२२ तक कारावास की काली कोठरियों में आप का निवास रहा जिसकी आवृत्ति सन् १९३० में एक बार एक वर्ष के लिए फिर हुई थी । इसी वर्ष 'कर्मवीर' के अधिकारियों से मतभेद हो जाने के कारण आपने त्याग-पत्र दे दिया । ये 'भड्डा-सत्याग्रह' में कांग्रेस के मान्य नेताओं के साथ कार्य करते रहे और 'भड्डा-सत्याग्रह' की रिपोर्ट भी इन्होंने ही तैयार की । सन् १९२४ में विद्यार्थीजी के जेल जाने पर आपने 'प्रताप' का संपादन कार्य सम्हाला और सन् १९२५ में 'कर्मवीर' का प्रकाशन भी पुनः प्रारम्भ कर दिया । य सन् १९२७ में भरतपुर में संपादक-सम्मेलन के अध्यक्ष रहे, सन् १९३० में प्रांतीय साहित्य-सम्मेलन के अध्यक्ष रहे, सन् १९३४ में हिन्दी साहित्य-सम्मेलन की साहित्य-परिषद के अध्यक्ष रहे, सन् १९३६ में कांग्रेस पार्लियामेन्टरी बोर्ड सी० पी० के अध्यक्ष रहे और सन् १९३९ में त्रिपुरी कांग्रेस के अवसर पर स्वागत समिति के उपाध्यक्ष निर्वाचित हुए, किन्तु अधिवेशन में आपरेशन के कारण सम्मिलित न हो सके । सन् १९४३ में एक बार फिर हिन्दी-साहित्य सम्मेलन के अध्यक्ष बनाए गए । इसी वर्ष इनके 'हिमकिरीटिनी' और 'साहित्य-देवता' ग्रन्थ प्रकाशित हुए और हरिद्वार में इनका तुलादान किया गया । सन् १९४८ में 'हिमतरंगिनी' और १९५२ में 'माता' काव्य-ग्रन्थ प्रकाशित हुए । 'कला का अनुवाद' नाम से उनकी कहानियों का एक संग्रह भी प्रकाशित हो रहा है ।

आज मखनलाल जी चोसठ दिवाली देख चुके हैं । शारीरिक शक्तियों ने साथ छोड़ना प्रारम्भ कर दिया है, औषधि का अवलम्ब शेष रह गया है और इस वर्ष सन् १९५३ में, ममतामयी माता का साथ छूट

जाने से जरा-जर्जर शरीर को एक और आघात लगा है । फिर भी वे साहित्य-सृजन करते हैं और 'कर्मवीर' का संपादन सहालते हैं । 'कर्मवीर' का संपादक जीवन भर कर्मवीर रहा है और आमरण कर्मवीर जीवन का ही संपादन करना चाहता है ।

माखनलाल जी का संपूर्ण व्यक्तित्व उनके साहित्य का प्रतिरूप है या दूसरे शब्दों में, उनका भाव-प्रधान, कर्मठ व्यक्तित्व ही उनका साहित्य बन गया है । छोटा कद, देह दुर्बल, गोरा रंग उनका बाह्य व्यक्तित्व है और धोती, टोपी, पूरी बाँह की कमीज तथा मिर्जई उनकी वेषभूषा । नाता, युग पुरुष बापू, माधवरावजी सप्रे तथा भेड़ाघाट के विशाल चित्र उनके कला की शोभा है एवं शिष्य तथा श्रद्धालुओं के साथ वार्तालाप उनका मनोरंजन है ।

उनका समस्त जीवन देशानुराग की एक लम्बी कहानी है । स्वातन्त्र्य-संग्राम के सेनानियों में जहाँ एक ओर उन्होंने अपनी अग्नि-वाणी से जोश की ज्वाला जागरित की वहाँ दूसरी ओर वे स्वयं संग्राम में सेनानी बन कर लड़े । उनका सहयोग क्रियात्मक और कलात्मक दोनों प्रकार का रहा है । उनकी रंग-रंग में देशानुराग व्याप्त है । 'एक फूल की चाह' में उनके कवि जीवन का सत्य मुखरित हो गया है । देश के कर्णधारों के प्रति उनके हृदय में अपार श्रद्धा भरी है । बलिदान के इस अमर गायक ने मुत्तयुग-यौवन को जागरित करने के लिये सदा रणभेरियाँ ही बजाई है—वे बलिपथों की तराजू फेंक कर शत्रु के दाँत खट्टे करने के लिये लालकारते रहे हैं—

फक तराजू रे बलि—पथी !

सिर के कैसे सौदे-सट्टे ?

बहुत किये मीठे मुँह जग के,

अब उठ आज दाँत कर खट्टे ।

दो-दो बार कारावास हुआ, तिरसठ बार तलाशियाँ हुईं, अनेक यातनाएँ सही, फिर भी वे ब्रिटिश राज्य की अकड़ का कुआँ खाली करते रहे । अंग्रेजों के काले शासन के सम्मुख उनका सिर कभी नहीं झुका और न देश-सेवा के पथ पर उनके पैर ही टगमगाए । देश-प्रेम ही उनके जीवन और साहित्य का प्राण तत्व है । 'उनका संपूर्ण जीवन त्याग, देशानुराग, स्वाभिमान, वीरत्व, आत्म-सम्मान और बलिदान का अमर प्रतीक है ।'

उनके कवि मे विरोधी तत्वों का समाहार है । सामाजिक धरातल पर जहाँ उनकी वाणी ज्वालामुखी बन कर चलती है, वहाँ जीवन के कुंज में वही कवण यमुना बन कर अपने 'मनमोहन' को कातर स्वरो में पुकारने लगती है । कभी तो उनकी वाणी स आग बरसने लगती है और कभी उनके 'प्राणों की मसोस' ही कविता बन जाती है । कभी वे अपने युग की जवानी को ललकारते हैं :—

द्वार बलि का खोल  
चल, भूडोल कर दे,  
एक हिमगिरि एक सिर  
का मोल कर दे ।  
मसल कर अपने  
इरादों सी उठा कर,  
दो हथेली है कि  
पृथ्वी गोल कर दे ।  
रक्त है ? या है नसों में क्षुद्र पानी ?  
जॉच कर, तू सीस दे देकर जवानी ।

और कभी गाने लगते हैं —

प्राणों की मसोस, गीतों की—  
कड़ियों बन-बन रह जाती है,

## आँखों की बूँदे बूँदों पर चढ़-चढ़ उमड़-धुमड़ आती है ।

इस पद से स्पष्ट है कि उनके जीवन में कसूर की एक अंतर्धारा बह रही है जिसका उद्गम उनके व्यक्तिगत जीवन में ही ढूँढा जा सकता है । उनके कवि के दो ही प्रदान रूप हैं—राष्ट्रकवि और कसूर कवि । राष्ट्रकवि के रूप में वे सामाजिक तद्रा के प्रति अस्तोष एव राजनीतिक परतत्रता के प्रति विद्रोह की भावना व्यक्त करते हैं और कसूर कवि के रूप में व्यक्तिगत अभावों की अभिव्यक्ति करते हैं । कवि का राष्ट्रीय रूप समाज से मत्रधित है और कसूर रूप स्वयं अपने से । उनके कवि-जीवन के प्रभात में ही पत्नी का देहान्त हो गया और तभी से वेदना के विषम भार को आजीवन दोते रहे हैं और यत्र-तत्र यही वेदना गीत बन गई है । फलतः हमें उनके व्यक्तित्व और काव्य में वीर एव कसूर भावनाओं का सपूर्ण समाहार मिलता है ।

गद्य के क्षेत्र में कवि माखनलाल एक विचारक के रूप में अवतीर्ण हुए हैं । ‘साहित्य देवता’ एक तरह से उनके साहित्यिक विचारों का संग्रह है । विचारों की कलात्मक अभिव्यक्ति का कदाचित् यह सर्व प्रथम सफल प्रयास कहा जा सकता है । उनका कहानीकार अभी व्यवस्थित रूप से हिन्दी-संसार के सामने नहीं आया है । फिर भी जो थोड़ी बहुत कहानियाँ प्रकाशित हुई हैं उनसे निस्संदेह कहा जा सकता है कि वे एक उत्कृष्ट कवि के कहानीकार भी हैं । ‘कृष्णार्जुन युद्ध’ की लोकप्रियता आपके सफल नाटककार होने का ज्वलंत प्रमाण है । यद्यपि युग ‘कृष्णार्जुन युद्ध’ से पर्याप्त आगे बढ़ चुका है, फिर भी उसकी ऐतिहासिक लोकप्रियता को विस्मृत नहीं किया जा सकता । निष्कर्ष यह कि माखनलालजी का साहित्यिक व्यक्तित्व बहुमुखी है । वे कवि, कहानीकार, नाटककार एव उत्कृष्ट गद्य-रचयिता हैं ।

श्री गणेशशंकरजी विद्यार्थी की प्रेरणा से वे पत्रकार भी बने । आज वे 'कर्मवीर' के संपादक हैं । 'प्रभा' और 'प्रताप' में वे पहले ही काम कर चुके हैं । दो दशाब्दियों से अधियों के बीच अपने अस्तित्व की रक्षा कर वर्तमान का पथ-प्रदर्शन करनेवाले 'कर्मवीर' ने उसके पौरुषवान संपादक का ही परिचय दिया है । वे एक सजग पत्रकार एवं सफल संपादक हैं । 'कर्मवीर' के संपादकीय निर्णय, तीक्ष्ण एवं असिधार-सी प्रखरता लिये होते हैं । संपादकीय उत्तरदायित्व के कारण ही राजनीति आज भी उनकी श्वासों का ताना-बाना बनी हुई है—

सखे, बता दे कैसे गा दूँ,  
अमृत मौत का दाम न हो,  
जगे एशिया, हिले विश्व औ',  
राजनीति का नाम न हो ?

सच तो यह है कि देश की राजनीति में उन्होंने सक्रिय सहयोग दिया है । देश की राजनीतिक निशा में सतत जागरण की भेरियाँ बजा कर वे युवकों में स्फूर्ति एवं साहस का संचार करते रहे हैं । देश के गाढ़े दिनों में यह देशप्रेमी सदा सग्राम में रहा और आज वह 'कर्मवीर' का संपादक और 'माता' आदि का रचयिता है ।

पत्रकार के रूप से भी अधिक अच्छा रूप उनके वक्ता का है । उनका भाषण जिसने सुना वही प्रभावित हुआ है । भाषा का सहज प्रवाह, स्मृति की लची सेना, पुष्ट विचार, ओज एवं आकर्षण सभी उनके भाषण का शृंगार करते हैं । उनके जैसे वक्ता हिन्दी के पास अभी भी कम हैं ।

वे एक सफल वक्ता तो हैं ही, परंतु पर में मिलने-जुलने वालों से भी वे उनकी साहित्यिक भाषा में ही बात करते हैं । उनकी बोल-चाल की भाषा और साहित्यिक भाषा में बहुत कम अन्तर है । उन्होंने साहित्य और दैनिक जीवन को अत्यंत निकट ला दिया है ।

उनका एक दूसरा रूप विह्वल भक्त का है । परंतु उनकी भक्ति में कुछ नवीनता है । वे तिनक-मालाधारी, पूजा-पाठ करने वाले, पोथी-पुराण सुननेवाले भक्त नहीं हैं । उनकी भक्ति एक कर्मयोगी की भक्ति है जिसने समस्त जीवन को ही पूजा का प्रतीक मान लिया है । उनके गीतों की गंगा जिन श्रीहरि के चरणों का प्रक्षालन करती है, उनके प्राणों का पथिक कठिन कर्म-भूमि में तपस्या के पथ द्वारा उन्हीं चरणों तक पहुँचने के लिए व्याकुल है । देश-प्रेम उनके लिए भगवान की भक्ति है, देश-सेवा भगवान की पूजा और देश के लिए बलिदान होना भगवान की आराधना ।

मध्यप्रातः के अनेक कवियों के, साहित्य-सेवियों के, वे प्रमुख प्रेरणा केन्द्र रहे हैं । इस एक दीप से अनेक दीप प्रज्वलित हुए हैं, यह बात जनता भी जानती है ।

कविता की “धर्मशाला से घबड़ाने और भीड़ से परेशान होने की भीरु वृत्ति लिए” यह कवि इस धर्मशाला में अलग खड़ा रहा और अलग ही रहना चाहता था, परंतु श्रद्धालुओं एवं शिष्यों के आग्रह ने अंत में इन्हें भी ‘प्रकाशन के चौरास्ते’ पर आने के लिए विवश कर दिया । इसी विवशता के फलस्वरूप आज वे ‘कृष्णार्जुन युद्ध’, ‘साहित्य देवता’, ‘हिमकिरीटिनी’, ‘हिमतरंगिनी’ एवं ‘माता’ के रचयिता कहे जाते हैं ।

उपर्युक्त विवेचन का यह अर्थ नहीं है कि माखनलालजी के व्यक्तित्व के ये रूप एक दूसरे से पृथक् हैं । ये समस्त रूप संयुक्त होकर एक संयोजित व्यक्तित्व का निर्माण करते हैं । वे देशभक्त, प्रेमी साहित्यकार, पत्रकार, भक्त एवं वक्ता एक साथ ही रहे हैं । मातृभूमि के लिए जहाँ वे ‘भरण व्यौहार’ मनाने के लिए तत्पर रहे, वहीं अपने ‘राजा’ के एक एक सपने पर सौ सौ जग न्यूछावर भी करते रहे हैं । संपादन कार्य करते हुए भी उन्होंने साहित्य-पूजा बंद नहीं की । तात्पर्य यह कि वे किसी भी विशेष रूप में रहे, अपने संपूर्ण व्यक्तित्व के साथ ही रहते हैं । उनके साहित्यिक गद्य में उनका वक्ता बोलता है और उनके भाषण में उनका

गद्यकार । श्री दिनकरजी के शब्दों में, “पंडित माखनलालजी चतुर्वेदी शरीर से योद्धा, हृदय से प्रेमी, आत्मा से विह्वल भक्त और विचारों से क्रान्तिकारी है । किन्तु, साहित्य में उनके व्यक्तित्व के ये चार गुण अलग-अलग प्रतिबिम्बित नहीं होते, साधना की आग में पिघल कर सभी एकाकार हो जाते हैं । उनकी कविताएँ उनके इन चार रूपों की मिश्रित व्यञ्जना हैं । भक्त और प्रेमी साधारणतः योद्धा और क्रान्तिकारी से कुछ भिन्न होते हैं, किन्तु, जब हृदय और आत्मा ने माखनलालजी को कवि बनने पर मजबूर कर दिया, तब शरीर और विचार ने भी कवि के सामने अपने मृत्यु टेक दिए और चारों धाराएँ मिल कर एक ही प्रवाह में बहने लगा ।” ( मिट्टी की ओर )



# रचनाओं की पृष्ठ-भूमि





## रचनाओं की पृष्ठ-भूमि

### राजनीतिक पृष्ठ भूमि—

भारत के स्वतंत्रता-संग्राम को हम दो व्यक्तियों—लोकमान्य तिलक और महात्मा गाँधी—के पीछे बाँध सकते हैं। सन् १९२० के पहले तिलक युग और उसके पश्चात् गाँधी-युग माना जा सकता है। इन दोनों व्यक्तियों के आसपास ही देश की राजनीति केन्द्रित रही और इनसे साहित्य ने भी पर्याप्त प्रेरणा ली।

१९०० ईसवी तक यह स्पष्ट हो गया कि अंग्रेज भारत का शोषण करने के लिये ही आए हैं। लार्ड कर्जन की कठोर नीति से यह बात और भी अधिक निश्चित रूप से सिद्ध हो गई। इसी समय विश्व में कुछ ऐसी घटनाएँ अवतीर्ण हुईं जिनसे भारत की राष्ट्रीय चेतना को बहुत बल मिला। जापान की रूस पर विजय ने भारतीयों में आत्मविश्वास उत्पन्न किया कि वे भी अंग्रेजों को भारत से बाहर निकाल सकते हैं। अफ्रीका के बोअर युद्ध, तुर्कों की यूनानियों पर विजय एवं निकट पूर्व के देशों में ईसाइयों की हत्या ने यूरोप की अजेय शक्ति के प्रति अनास्था को जन्म दिया। भारतीयों के मन में भी उत्साह की तरंग फैल गई और वे सांस्कृतिक तथा सुधारवादी कार्यों का आवरण छोड़ कर सीधे-सीधे राजनीति में भाग लेने लगे। इटली के स्वतंत्रता युद्ध, आयरलैंड के 'होम रूल' आन्दोलन तथा फ्रांस की राज्यक्रान्ति के इतिहास ने उनकी देशप्रेम की जलती हुई ज्वाला में घृत का काम किया। निष्कर्ष यह कि देश में एक राष्ट्रीय चेतना जागरित हो गई और देशवासी स्वतंत्रता प्राप्त करने के लिये कटिबद्ध होकर राजनीति के रणारण्य में कूदने लगे।

२८ दिसम्बर सन् १८८५ ईसवी में सहयोग एवं साम्राज्य-निष्ठा की नींव पर वैध आन्दोलन की नीति को लेकर कांग्रेस की स्थापना हो गई

थी। आगे चल कर सन् १९०७ में कांग्रेस में दो दल हो गए—नरम दल और गरम दल। नरम दल वाले ब्रिटिश साम्राज्य के अन्तर्गत औपनिवेशिक स्वराज्य को ही अपना लक्ष्य और वैधानिक कार्यों को अपना साधन मानते थे। ये शांत उपायों से ही काम लेना चाहते थे। सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक किसी भी क्षेत्र में क्रान्ति इन्हें रुचिकर न थी। कानून के राज्य को धक्का देना उनका ध्येय न था। नरम दल के वैध-नीति जन्मदाता श्री रानडे माने जाते हैं और आगे भी उनके पट्टशिष्य गोखले के नेतृत्व में लाला लाजपत राय, मोतीलाल नेहरू महामना मदनमोहन मालवीय, फीरोजशाह मेहता, दीनशावाचा, सुरेन्द्र-नाथ बनर्जा आदि नेता इसी नीति को अपनाकर चलते रहे। ये लोग ब्रिटेन से सवध बनाए रखना आवश्यक समझते थे, क्योंकि ये उच्च मध्य-वर्ग के थे जो ब्रिटिश शासन, शिक्षा और संस्कृति की देन थी। निम्न मध्य वर्ग इनसे सतुष्ट न हो सका। जब सन् १९१४ में कांग्रेस पर गरम दल का प्रभुत्व छा गया, सन् १९१८ में गाँधी जी भी उसमें आ गये और उसमें निम्न मध्य वर्ग का पूर्ण प्रभाव स्थापित हो गया तो उदारपथी नरम दल वाले लोगो ने कांग्रेस से अलग होकर 'लिबरल फोडरेशन' के नाम से अपनी अलग संस्था बना ली।

क्रांतिकारी गरम दल वालों में दो प्रकार के लोग थे—हिंसावादी क्रांतिकारी और अहिंसावादी क्रांतिकारी। हिंसावादी क्रांतिकारियों में अधिकतर वे बंगाली थे जिन पर विपिनचन्द्र पाल, रासबिहारी घोष और अरविन्द घोष का प्रभाव था। उपर्युक्त नेताओं ने भारतमाता को काली के रूप में देखा और यह भावना जागरित की कि माता आज विदेशियों के बधन में है। उसे हिंसात्मक तरीके से मुक्त करना चाहिये क्योंकि काली रक्त की प्यासी है। श्री अरविन्द घोष ने राष्ट्रियता को आध्यात्मिकता का रूप दिया और कहा कि हमारे जीवन का उद्देश्य ही प्रत्येक

क्षेत्र में स्वतंत्रता की प्राप्ति है। उन्होंने राष्ट्रीयता को स्वयं ईश्वर बतलाया और स्वतंत्र होने के लिये देशवासियों का आह्वान किया कि “तुम्हारे मार्ग में रुकावट डालने वाली शक्ति कितनी ही बड़ी क्यों न हो, तुम चिन्ता न करो। ‘तुम स्वतंत्र हो’ यह परमेश्वर का आदेश है और तुम्हें स्वतंत्रता प्राप्त करनी ही चाहिए। यदि तुमने आत्मस्वरूप को पहचान लिया तो तुम्हें डरने जैसी कोई बात नहीं है। यह कार्य हमारा नहीं है—हम से भी बढ़कर एक प्रचंडशक्ति हमें आगे बढ़ा रही है और वह हमें तब तक प्रेरणा देती रहेगी जब तक हमारे सब बंधन टूट न जायें और हिन्दुस्तान सारी दुनियाँ में एक स्वतंत्र देश न बन जाय।” इस आध्यात्मिक राष्ट्रवाद ने देश में एक नए ही प्रकार के उत्साह का उत्स बहा दिया। जो जो इस भावना से प्रेरित हुए वे सुख दुःख के द्वन्द्व से मुक्त हो गए। देश के लिए कष्ट उठाने में ही वे अपने जीवन को सार्थक समझते और उसमें ही पारमार्थिक आनन्द का अनुभव करते थे। उनके लिए कोई भी काम कठिन न था। आपत्ति को वे अन्तःकरण की सबसे प्रचंड शक्ति को उद्दीप्त करनेवाली मानते थे, आध्यात्मिक मोक्ष तथा राष्ट्रीय स्वातंत्र्य में उनके लिए कोई भेद न था। वे आपत्तियों का सामना देह-ज्ञान भूलकर करते थे। श्री अरविन्द घोष ने भारतीय राष्ट्रीयता को परमात्मा की एक अवतार-शक्ति कहा है\*। इनके विचारों पर वेदान्त तथा गीता का बहुत प्रभाव था। योगिराज अरविन्द ने राजनीति को आध्यात्मिक धरातल पर पहुँचा दिया था। हिन्दी के राष्ट्रीय कवियों में माखनलाल चतुर्वेदी ऐसे कवि हैं जिनके

---

\* “Nationalism is a religion that comes from God. Nationalism cannot die because it is God who is working in Bengal. God cannot be killed, God cannot be sent to gaol.”

काव्य मे इस आध्यात्मिक राष्ट्रवाद का पर्याप्त प्रकाशन हो पाया है । श्री अरविन्द घोष क्रान्ति तो चाहते थे, परन्तु हिसात्मक क्रान्ति उन्हें रुचिकर न थी ।

देश मे एक दल ऐसा भी था जिसका विश्वास इस निःशस्त्र क्रान्ति-मार्ग मे नहीं था । वह दल सशस्त्र क्रान्ति के द्वारा देश को स्वतन्त्र करना चाहता था । श्री अरविन्द घोष के भाई वारीन्द्रकुमार घोष, स्वामी विवेकानन्द के भाई भूपेन्द्रनाथ दत्त, विनायकराव सावरकर, श्यामजीकृष्ण वर्मा इन क्रान्तिकारियों के नेता थे । 'युगातर', 'सन्ध्या' आदि पत्रों के द्वारा पड्यन्त्रमयी सशस्त्र क्रान्ति का आन्दोलन फैलाया गया । कैलिफोर्निया मे लाला हरदयाल ने 'गदर दल' का संगठन भी इन्हीं व्येया को लेकर किया । सन् १९०७ से तीन-चार वर्ष तक देश की राजनीति मे सशस्त्र क्रान्ति का बड़ा जोर रहा । अनेक अंग्रेज अधिकारियों की हत्या की गई, गाडियाँ उलटाई गई, बम छोड़े गए । परन्तु यह सशस्त्र क्रान्ति केन्द्रीय संगठन के अभाव एवं उच्च वर्ग के असहयोग के कारण सफल न हो सकी ।

दूसरे गरमदलवाले अहिंसावादी थे और निःशस्त्र क्रान्ति मार्ग पर चल रहे थे । इनके आन्दोलन को भी धर्म से बड़ा बल मिला था । महाराष्ट्र मे लोकमान्य तिलक ने गणपति उत्सव, शिवाजी की जयन्ती, गोरक्षिणी-सभा आदि का प्रचार किया । इन उत्सवों एवं आंदोलनों से भारतीयों के मन मे धर्म भावना एवं ऐतिहासिक विभूतियों के प्रति पूज्य भाव जागरित हुआ । इन नवोदित भावनाओं के बल को लोकमान्य ने राजनीति की ओर मोड़ दिया । देश की प्रसुप्त राष्ट्रीय भावना को जगाने के लिए ये धार्मिक उत्सव बड़े सहायक सिद्ध हुए । कांग्रेस के काम का जन साधारण मे इनके द्वारा बड़ा व्यापक प्रसार हुआ । लोकमान्य तिलक ने 'गीता रहस्य' मे गीता की नयी व्याख्या उपस्थित की और निष्काम कर्ममार्ग का श्वलघ्न करने के लिए जनता को प्रेरणा दी ।

पंजाब में आर्य-समाज का बड़ा प्रभाव था। लाला लाजपत राय और स्वामी श्रद्धानंद ( मुशीराम ) आर्य-समाज से ही कांग्रेस में आए थे। ये राष्ट्रीयता और हिन्दू-पुनरुत्थान का साथ-साथ प्रचार करते रहे। स्वामी रामतीर्थ ने अमेरिका में भी जाकर वेदांत का झंडा ऊँचा कर दिया। वेदांत और भारतीय अध्यात्मवाद के व्यापक प्रचार के वे भी एक बड़े कारण हैं। मद्रास और उत्तर-भारत में यियोसॉफिकल सोसाइटी ने हिन्दू-पुनरुत्थान की भावना जागरित की। इस प्रकार हम देखते हैं कि राजनीति में उग्र विचार वारा को माननेवाले अधिकतर हिन्दू-पुनरुत्थान के विश्वासी और आत्मवादी थे। यही आध्यात्मिकता और पुनरुत्थान की प्रवृत्ति साहित्य में भी राष्ट्रीयता के साथ मिल कर चली आई।

लोकमान्य तिलक देश के युवकों में क्रांति की भावना जगाकर कांग्रेस को शक्तिशाली बनाना चाहते थे। बहिष्कार-योग की निःशस्त्र क्रान्ति के द्वारा ब्रिटिश राजनीतिज्ञों को कांग्रेस की माँगें मंजूर करने के लिए बाध्य कर देना उनकी नीति थी। पूर्ण स्वराज्य उनका ध्येय था, बहिष्कार साधन और निःशस्त्र क्रान्ति साधन मार्ग। उन्होंने अपने दल की नीति को स्पष्ट करते हुए कहा था कि “हमारे पास एक प्रबल राजनैतिक शस्त्र है, वह है बहिष्कार। हमारा मुख्य मुद्दा यह है कि नियंत्रण की सब सत्ता, हमारे घर की सब कुँजी हमारे तावे रहनी चाहिए। स्वार्थ-त्याग और आत्म-समर्पण के द्वारा विदेशी-सरकार को हम पर शासन करने में सहायता न देना हमारे बहिष्कार का अर्थ है। लगान-वसूली, शांति-रक्षा, विदेशों को पैसा ले जाना, न्याय-दान आदि में हम सरकार की सहायता न करेंगे।” इससे स्पष्ट हो जाता है कि लोकमान्य का मार्ग वैध-राजनीति और सशस्त्र क्रान्तिकारी राजनीति के बीच निःशस्त्र क्रान्ति की राजनीति का था। अंग्रेजों की कठोर दमन-नीति, देश के नेताओं को कारावास और १९०५ के बंग-विभाजन से देश का वातावरण अत्यंत क्षुब्ध हो उठा। प्रथम

विश्व-युद्ध ( १९१४-१९१८ ) के समय अंग्रेजों ने आश्वासन दिया कि युद्ध-समाप्ति पर भारत स्वतंत्र कर दिया जायगा । इसलिए देश और देश के नेताओं ने अंग्रेजों को खुले हाथ सहायता दी । भारत ने लगभग साढ़े तीन लाख सैनिक दिए जिन्होंने पन्द्रह दिन के भीतर पेरिस को पदाक्रान्त करने की वमकी देनेवाले कैसर का घमंड चूर कर दिया । देश ने गौरव का अनुभव किया और ठीक समय पर अंग्रेजों को सार्थक सहायता पहुँचाने से उसे आशा बँधने लगी । तिलक जैसे नेता भी युद्ध के पहले जेल से छूट कर आ गए थे । युद्ध समाप्त हुआ । अमेरिका ने फिलिपाइन्स को स्वतन्त्र कर दिया । परन्तु, भारत के गले मॉण्टेग्यू-चेम्सफोर्ड-सुधार का फूटा ढोल मढ़ा गया । इस सुधार का सारे देश ने एक स्वर से विरोध किया । लोकमान्य ने 'स्वराज्य-संघ' की स्थापना की जिसका काम कांग्रेस की माँग के लिए साल भर तक लगातार आन्दोलन करते रहना था । मद्रास में डा० बिसेन्ट ने भी एक स्वराज्य-संघ की स्थापना की और स्वदेशी-शासन ( होमरूल ) के लिए आन्दोलन किए । परन्तु, सरकार ने उन्हें भारत-रक्षा-कानून के अन्तर्गत नजरबन्द कर दिया । इस नजरबन्दी से भी देश में एक बड़े जोर की लहर उठी और राजनीति के आकाश में विदेशी बहिष्कार, राष्ट्रीय-शिक्षा, त्याग-पत्र, सत्याग्रह आदि के बादल मँडराने लगे । इस देशव्यापी अशांति ने साहित्य में राष्ट्रवाद को जन्म दिया ।

इसी समय गाँधीजी ने भारतीय राजनीति में सत्याग्रह के सफल सिद्धास्त्र के साथ प्रवेश किया । गाँधीजी ने अपनी नीति को अत्यन्त व्यापक कर लिया था । उनमें नरम दल और गरम दल दोनों के तत्वों का समावेश था । एक ओर अपने को गोखले का शिष्य घोषित कर और प्रत्येक आन्दोलन के पश्चात् अंग्रेजों से समझौता करने के लिए तैयार रहने की नीति को अपनाकर वे नरम दलवालों को मिलाने में सफल हुए, तो दूसरी ओर पग-पग पर अंग्रेजों से असहयोग कर के वे तिलक-दलवालों के श्रद्धा-

भाजन बने। सिद्धांत में वे गोखले के शिष्य थे, व्यवहार में तिलक के सहयोगी। इसलिए इन दलों की संगठित शक्ति ने उनका साथ दिया। निम्न वर्ग पर नेताओं का ध्यान अभी तक नहीं जा पाया था। उसको साथ लेकर चलने के कारण उनके आन्दोलन को अभूतपूर्व व्यापकता और सफलता प्राप्त हुई, विश्व की मान्य बौद्धिक चेतना मानवतावाद को अपने समस्त राजनीतिक एवं सामाजिक आन्दोलनों का आधार बना कर उन्होंने सारे विश्व का ध्यान आकर्षित कर लिया था, उनके अहिंसा, सेवा, सत्य, समता, सर्वोदय आदि के सिद्धांत भारत के मन-प्राणों में आदिकाल से प्रविष्ट थे। इसलिए गाँधीजी में उनकी प्रतिमूर्ति देखकर सारा भारत उनके पीछे खड़ा हो गया। उन्होंने युग की नाड़ी को पहचाना और देश को सत्याग्रह की औषधि दी।

जब माटेय्यू-वेम्सफोर्ड-सुधार के साथ ही रोलट-एक्ट भी जले पर नमक छोड़ने के लिए निकल गया तो गांधीजी ने इस कानून को तोड़ने के लिए सत्याग्रह प्रारंभ किया। परन्तु कई स्थानों पर दंगे हो गए जिन में कई गोरे मारे गए। गांधीजी ने सत्याग्रह बंद कर दिया क्योंकि देश ने अभी अहिंसा के मर्म को ठीक से नहीं समझा था। परन्तु, अमृतसर के जालियानवाला बाग में अंग्रेजों की पैशाचिक लीला देख कर सारा देश आन्दोलित हो उठा। इस पंजाब हत्या-काण्ड को लेकर गांधीजी ने असहयोग आन्दोलन आरम्भ कर दिया। दक्षिण अफ्रीका में गांधीजी की सफलता से मध्य वर्ग को यह विश्वास हो गया था कि अंग्रेजों की भौतिक शक्ति का सामना करने के लिए उसके पास आत्मिक शक्ति का अमोघ अस्त्र है। तिलक ने राजनीति में धर्म को प्रविष्ट कराया था, गाँधीजी ने राजनीति को आध्यात्मिकता से अनुप्राणित कर दिया। इस नये बल से शक्ति पाकर सत्याग्रह और असहयोग आन्दोलन की धारा अत्यन्त वेगवती हो उठी। देश के समस्त वर्ग निर्भय होकर आन्दोलन में भाग लेने लगे,



१९२२ में महात्माजी ने बारदोली में सत्याग्रह प्रारंभ करने का निश्चय किया, परन्तु, चौराचौरी में जनता ने पुलिस थाने को जला दिया जिसमें कई पुलिसवाले जल मरे। गाँधीजी ने इस घटना को लेकर आंदोलन स्थगित कर दिया और रचनात्मक कार्यों में सलग्न हो गए। अमहयोग आंदोलन की असफलता से देश में बड़ी निराशा फैली। इस निराशा के प्रभाव को दूर करने के लिए सन् १९२४ में स्वराज्य-पार्टी का निर्माण हुआ जिसने केन्द्रीय वारा सभा के भीतर घुस कर सरकार का बहुत विरोध किया। १९२२ में केनिया में गोरों ने भारतीय प्रवासियों को बराबरी का अधिकार देना मना कर दिया था। जब नमक और भारतीय कपड़े पर लगी हुई चुगली दूनी कर दी गई तो भारत के सभी दलों ने इन अत्याचारों का एक मत से प्रतिरोध किया, जिस पर सरकार ने घोर दमन की नीति जारी कर दी। १९२७ में भारतीय शासन-विधान में सुधार करने के लिए साइमन-कमीशन बैठा, जिसमें एक भी भारतीय नहीं रखा गया। देश भर में इसका घोर विरोध हुआ। कांग्रेस ने निश्चय कर लिया कि साइमन कमीशन के भारत आते ही उसका बहिष्कार हो, हड़तालें की जाएँ। इसी समय नवयुवकों का एक दल देश में तैयार हो गया था जो कांग्रेस की नरम-नीति से सतुष्ट न था। श्रीनिवास अय्यंगर, सुभाषचंद्र बोस, जवाहर-लाल नेहरू आदि ने कांग्रेस के भीतर ही यूथलीग का आंदोलन प्रारंभ कर दिया। इन्होंने पूर्ण स्वराज्य की माँग की। १९३० के लाहौर के अधिवेशन में कांग्रेस ने पूर्ण स्वराज्य को अपना अंतिम लक्ष्य स्वीकार कर लिया। साइमन-कमीशन के विरोध से रुष्ट होकर सरकार ने फिर दमन प्रारंभ किया। लाहौर में प्रदर्शनकारियों पर लाठी चार्ज हुआ जिसमें लाला लाजपतराय की मृत्यु हो गई। इस घटना से सारा देश क्रांति की लपटों में जलने लगा। १९३० में भगतसिंह ने असेम्बली में बम फेंका। किसान और मजदूरों ने भी जगह-जगह पर हड़तालें कर दी। इसी समय

बारदोली में भूमि-कर बढ़ाने के विरोध में सरदार पटेल ने सत्याग्रह प्रारंभ कर दिया। अतः मे विवश होकर इरविन सरकार को अपनी आज्ञा वापिस लेनी पड़ी।

सन् १९३० में सत्याग्रह आंदोलन फिर प्रारंभ हुआ। नमक का कानून तोड़ा गया, विदेशी वस्तुओं का बहिष्कार हुआ और कई स्थानों पर लगानबंदी आंदोलन भी हुए। सरकार ने भी इन आंदोलनों को रोकने के लिए खूब अत्याचार किए। निहत्थों पर गोलियाँ चलाई, लाठी चार्ज किए, लाखों सत्याग्रहियों को जेल में ठूँस दिया, अनेक काले कानून निकाल कर समाचार-पत्रों पर रोक लगा दी। लार्ड विलिंगडन ने इरविन के स्थान पर आते ही कांग्रेस को गैरकानूनी सस्था घोषित कर दिया, भगतसिंह को फाँसी पर लटका दिया। यह आंदोलन देश-व्यापी था। इसमें देश के शिक्षित और अशिक्षित सभी वर्ग के लोगो ने भाग लिया था। परंतु, यह आंदोलन सरकारी दमन के आगे टिक न सका। १९३२ में आंदोलन की शक्ति अत्यंत क्षीण हो गई। आंदोलन की इस असफलता से देश में पुनः बड़ी निराशा छा गई। यही निराशा साहित्य में अनेक रूपों में व्यक्त हुई है। धीरे-धीरे कांग्रेस के सब नेता छोड़ दिए गए। १९३७ में आम-चुनाव हुआ जिसमें अधिकांश प्रांतों में कांग्रेस का बहुमत रहा। कांग्रेस ने प्रांतों में अपनी सरकार बनाने का निश्चय किया। कांग्रेसी मंत्रि-मंडल तो बन गए। पर भारत सरकार उनके रोजमर्रा के कामों में भी अड़गे डालने लगी। इसलिए १९३६ में कांग्रेसी मंत्रि-मंडलों ने त्याग पत्र दे दिया और इन सब प्रांतों में राजप्रमुख का शासन हो गया। इसी समय यूरोप में दूसरा महायुद्ध प्रारंभ हो गया।

इन बीस-इक्कीस वर्षों में राष्ट्रीय आंदोलन बार-बार असफल हुआ। इस असफलता से कुछ दिन के लिए तो वातावरण निराशा से भर जाता था, पर, फिर वह और भी अधिक उग्र रूप से उठता था। बाद में देश में

नयाँ उत्साह और नयी शक्ति दिखाई पड़ने लगती थी। इन बीस वर्षों को दो भागों में बाँट सकते हैं। १९१८ से १९२८ तक पूँजीवाद ने राष्ट्रीय आंदोलन का साथ दिया। परंतु, १९२८ के बाद राष्ट्रीय क्षेत्र में पूँजीवाद का सहयोग शिथिल पड़ गया, क्योंकि ट्रेड यूनियन, यूथलीग, कम्युनिस्टों का आंदोलन आदि विरोधी शक्तियों ने जोर पकड़ लिया था। पहले युग में राजनीति में आध्यात्मिकता और भावुकता अधिक थी, दूसरे युग में बौद्धिकता और जनशक्ति का प्राबल्य हो गया। पहले युग में औद्योगिक क्रान्ति के लक्षण दिखाई पड़े, दूसरे युग में किसान और मजदूर क्रांति के। दूसरे युग में पूँजीवाद की हासोन्मुख प्रवृत्तियाँ सामने आने लगीं। परंतु, जनवाद और पूँजीवाद अपने समान शत्रु साम्राज्यवाद से मिल कर लड़ते रहे।

सांस्कृतिक क्षेत्र में भी यह युग सच्चे अर्थ में नव्युत्थानवादी है। गाँधीजी के मानवतावाद ने राजनीतिक समानता, अछूतोद्धार, हिन्दू-मुस्लिम-एकता, वार्मिक समन्वय, अहिंसा, सत्याग्रह आदि का रूप धारण किया। दूसरी ओर रवीन्द्रनाथजी ने यही मानवतावाद विश्व-संस्कृति, आध्यात्मिकता, अन्तर्राष्ट्रीयता, प्राचीन और नवीन शिक्षा पद्धति के समन्वय के रूप में दिखाई पड़ा। गाँधीजी ने हरिजन-आंदोलन के द्वारा निम्नश्रेणी के लोगों को भी समाज में उचित स्थान दिलाने का प्रयास किया। गाँधीजी और विश्वकवि रवीन्द्रनाथ दोनों एक दूसरे के पूरक हैं। इन दोनों युग-पुरुषों का हिन्दी-साहित्य पर बड़ा प्रभाव पड़ा है। लगभग सभी कवियों में कुछ न कुछ गाँधीवाद और मानवतावाद मिल ही जाता है। गाँधीजी के सिद्धांतों में, जैसा मैं ऊपर भी उल्लेख कर आया हूँ, अहिंसा, समता, विश्वव्युत्थ आदि प्रमुख हैं। हिन्दी-साहित्य पर भी इन सिद्धांतों की छाया पड़ी है।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि आलोच्य काव्य का निर्माण एक ऐसे

युग में हुआ, जब राष्ट्रीय चेतना सब से सजग और क्रियाशील रूप में वर्तमान थी और साहित्य पर उसका प्रभाव पड़ना अनिवार्य था। वैसे हिन्दी कविता में राष्ट्रीयता का प्रथम उन्मेष हमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( १८५०-८५ ) के काव्य में ही दिखलाई देता है और १९१० तक बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन', बालमुकुन्द गुप्त, श्रीधर पाठक प्रभृति अनेक कवि इस भावसवेदना को काव्य का परिष्कृत रूप देने में समर्थ हो गए थे। एक तरह से हिन्दी कवियों की राष्ट्रीयता कांग्रेस-नेताओं की राष्ट्रीयता से अधिक सशक्त और उग्र थी। परन्तु, राष्ट्रीय काव्य का भावनापरक रूप हमें गाँधी जी के राजनीतिक क्षेत्र में पदार्पण करने के बाद ही प्राप्त होता है। गाँधी जी की आध्यात्मिक राष्ट्रीयता, उनके सत्य-अहिंसा के संदेश और उनके देश-व्यापी आंदोलनों में काव्य के अनेकानेक उपकरण स्वयं इकट्ठे हो गए थे। राष्ट्रीयता उन दिनों महदय भारतीयों की श्वासोच्छ्वास बन गई थी। फलस्वरूप राष्ट्रीय काव्य का सबसे सुन्दर रूप हमें गाँधी-युग ( १९१६-१९४७ ) में ही प्राप्त होता है। माखनलाल जी का राष्ट्रीय काव्य इस युग के राष्ट्रीय काव्य का विशद और पुष्ट अंग है। वह सच्चे अर्थों में नए युग का वीर काव्य है।

### साहित्यिक पृष्ठभूमि—द्विवेदी युग —

उपयुक्त देश-व्यापी आंदोलन का यहाँ के साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा। नरम दल के नेताओं ने जब अंग्रेजी राज्य को ईश्वर की कृपा का परिणाम बतलाया और आवेदन-निवेदन की नीति से अपना काम चलाने का निश्चय किया, तो साहित्य के नेताओं ने भी यही मार्ग पकड़ा। दादा भाई नौरोजी और गोखले जैसे नेता एक ओर तो राष्ट्रीय जागरण में सलग्न थे, और दूसरी ओर वे राजभक्ति का उपदेश भी दे देते थे, एक ओर वे ब्रिटिश राज्य को भगवान की कृपा का फल मानते थे, तो

दूसरी ओर उसके शासन की कटु आलोचना भी करते थे। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और उनके समसामयिक लेखकों में यह दुहरी नीति स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ती है। ये लेखक राज्याधिकारियों के प्रति राज-भक्ति का भी प्रदर्शन करते हैं और देश-भक्ति में डूब कर वर्तमान दुरवस्था पर आँसू भी बहाते हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हिन्दुओं को 'डिप्लायल' कहने वालों को 'मूढ़' कहते हैं और अंग्रेजों के शांति और स्वातंत्र्यमय समय में उन्नति न करने वाली रियासतों को देख-देख कर कुढ़ते हैं। परन्तु, अंग्रेजों के राज्य में दिन-दिन दमिर् होते हुए भारत को देख कर वे अंग्रेजी शासन की कटु आलोचना करते हैं। भारत के धन का विदेश जाना उन्हें खटकता है। इस प्रकार भारतेन्दु-युग में देश-भक्ति और राज-भक्ति की दो धाराएँ समानांतर बहती रही।

परन्तु, उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त तक भारतवासियों को यह अच्छी तरह से ज्ञात हो गया कि अंग्रेज उनका शोषण करने के लिए ही आए हैं, उनसे किसी प्रकार के सुधारों की आशा करना व्यर्थ है। वे भारत की नही, ब्रिटेन की उन्नति चाहते हैं। उसी समय देश का नेतृत्व उच्च-मध्यवर्गीय नेताओं के हाथ से हट कर मध्य वर्ग के नेता तिलक के हाथ में आ गया। ये आवेदन-निवेदन की नरम-नीति को न अपना कर प्रतियोगी सहयोग की नीति को लेकर चले। लोकमान्य तिलक ने 'केशरी' और 'मराठा' के द्वारा देशवासियों की सौई हुई देश-भक्ति को जागरित किया, उन्हें अपने अधिकारों का स्मरण दिलाया और उनके हृदयों में स्वातंत्र्य-प्रेम की भावनाये भरी। नेताओं के सतत आश्वासन एवं पूर्व-निर्देशित कतिपय विश्व-घटनाओं से देशवासियों में विश्वास उत्पन्न होने लगा कि वे भी स्वतंत्र हो सकते हैं। यही देशव्यापी जागरण हिन्दी-साहित्य में राष्ट्रवाद के रूप में अवतरित हुआ। श्री सत्यनारायण कविरत्न के 'भ्रमरगीत' तथा मैथिलीशरण जी की 'भारत भारती' में यह भावना

स्पष्ट रूप से सामने आई है। इसका समृद्ध स्वरूप माखनलाल जी की रचनाओं में भी मिलता है।

देश के जागरित होते ही उसकी दृष्टि अपनी वर्तमान दयनीय दशा पर गई। वह परतंत्रता की वेडियों में जकड़ा था। दरिद्र-नारायण डडा ठोक-ठोक कर चारों कोने घूम रहे थे। समाज भी साम्प्रदायिकता, वर्ग-भेद, छुआछूत, रूढ़ियों आदि से पीड़ित था। देश की शक्ति नष्ट हो गई थी, परन्तु उसका शोषण फिर भी चल रहा था। भारत का अन्नदाता किसान तो ककाल-शेष हो गया था। इस युग के साहित्यिक की दृष्टि भी इस ओर गई। कवियों ने वर्तमान दुरवस्था पर आँसू बहाए, देशवासियों की मोह-निद्रा पर असतोष प्रकट किया और देश को उठने के लिए ललकारा। द्विवेदी-पूर्व-युग के लेखकों—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, प्रमथन, बालमुकुन्द गुप्त आदि—में यह यथार्थवादिता अकुरित तो हो गई थी और 'भारत-भारती' में आकर वह पर्याप्त रूप से स्पष्ट भी हुई, परन्तु उसका वास्तविक विकास प्रेमचन्द जी के उपन्यासों में हुआ। प्रेमचन्दजी ने अपने युग का यथार्थ चित्र उपस्थित किया है। उनके उपन्यासों को पढ़ने से देश की तत्कालीन स्थिति का वास्तविक चित्र सामने आ जाता है। राजनीतिक आन्दोलन, विविध सामाजिक समस्याएँ, निम्न वर्ग के प्रति किए गए दुर्व्यवहार, कृषक वर्ग का शोषण और अनेक सामयिक तथ्यों को उन्होंने अपने उपन्यासों में बड़ी सच्चाई के साथ चित्रित किया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि साहित्य इस युग में जीवन के अत्यधिक निकट आ गया। साहित्य-मन्दिर पर आदर्श का मंगल-कलश भले ही सुशोभित किया गया हो, परन्तु उसकी नींव में यथार्थवाद के अनगढ़ रोड़े ही श्रेयस्कर समझे गए। आधुनिक साहित्य में यथार्थवाद का यह आग्रह मनोविज्ञान से संपृक्त होकर अपनी अवाञ्छित आत्यन्तिक सीमाओं तक पहुँच गया है।

देशवासियों के मन से हीनता की भावना को दूर करने के लिए इस युग के कवियों ने गौरवपूर्ण अतीत का चित्रण किया। अतीत के इन उज्ज्वल चित्रों को देख-सुन कर देशवासियों में अपनी सस्कृति, अपने देश और जाति के प्रति अभिमान की भावना जागरित हुई। उनके मन में भी स्वतंत्र और शक्तिशाली बनने की बलवती इच्छा उत्पन्न हुई। आर्य-समाज वेदों के आधार पर भारत का अभ्युत्थान करने का लक्ष्य लेकर चल रहा था। स्वामी दयानन्द वेदों को ससार की सर्वोत्कृष्ट पुस्तक और ससार के समस्त ज्ञान-विज्ञान का आश्रय-आधार मानते थे। उनके मत में भारतीय अवनति का कारण वेदाध्ययन का अभाव था। इन बातों से भारतवासियों के मन में अतीत के प्रति प्रेम उत्पन्न हुआ और वे समझने लगे कि हमारी वर्तमान अवस्था कितनी ही हीन क्यों न हो, हमारा अतीत अत्यन्त गौरवपूर्ण एवं महान् रहा है। इन प्रकार जातीय भावना के साथ ही साथ राष्ट्रीय चेतना भी जागरित हो चली। इसी समय डा० भडारकर और राजेन्द्र लाल मित्र जैसे विद्वानों ने अपने ऐतिहासिक अनुसंधानों से अतीत के गौरव की पुष्टि की, जिसे लोगों को अपने विश्वासों के लिए दृढ़ आधार मिल गया। इस समय के प्रसिद्ध चित्रकार रविवर्मा ने भी अतीत के गौरवपूर्ण दृश्यों और घटनाओं को अपनी कला का विषय बनाया। द्विवेदी-युग के साहित्य में जनता का यह जातीय जागरण स्पष्ट रूप से अंकित हुआ है। भारत के स्वर्णिम अतीत का चित्रण करने में गुप्त बन्धुओं ने अपनी समस्त श्रद्धा उडेल दी। 'भारत-भारती' की चित्ररेखा वेदों के पावन प्रदेश से चलकर, रामायण, महाभारत का स्पर्श करती हुई, भगवान् अमिताभ की वदना कर विक्रमादित्य का स्मरण कराती हुई ऐतिहासिक वीर राणाप्रताप, छत्रपति शिवाजी को श्रद्धाञ्जलि चढ़ाती है। श्री स्वियामशरण का 'मौर्यविजय' भारत के अतुल

विक्रम का चित्रण करता है। प्रसादजी का 'महाराणा का महत्व' दिव्य औदात्य का परिचय देता है। 'भारत-भारती' के स्वर में स्वर मिला कर अनेक स्फुट रचनाएँ भी लिखी गईं। अतीत का उज्ज्वल वातावरण चित्रित करने के लिए पौराणिक पुरुषों को लेकर महाकाव्यों की रचना भी की गई। हरिऔध जी का 'प्रिय-प्रवास' और मैथिली-शरणजी का 'साकेत' इस दिशा के उल्लेखनीय ग्रन्थ हैं। आगे चल-कर अतीत का यह अनुराग प्रसादजी के नाटकों में एवं उनकी कविताओं में और भी अधिक तीव्रता के साथ व्यक्त हुआ। इस प्रकार हम देखते हैं कि द्विवेदी-युग के साहित्य पर भारत के गौरवपूर्ण अतीत का बड़ा व्यापक प्रभाव पड़ा है।

इस युग के कवियों ने पौराणिक पुरुषों को काव्य का विषय बनाया, परन्तु उनका वे पुराण-सम्मत लोकोत्तर रूप चित्रित न कर सके। इसका कारण था। अनेक दशाब्दियों तक लगातार अंग्रेजों के संपर्क में आने से पाश्चात्य वैज्ञानिक संस्कृति से भी भारतीय अवगत हो चले थे। यूरोपीय संस्कृति की सबसे बड़ी विशेषता उसकी बौद्धिकता है। जो वस्तु बुद्धि-ग्राह्य हो, वही उसे मान्य हो सकती है। पश्चिम प्रत्येक वस्तु को बुद्धि के काँटे पर तौल कर ही ग्रहण करता है। अंग्रेज विजेताओं एवं शासकों की संस्कृति का प्रभाव भारत पर पड़ना स्वाभाविक ही था। ज्यों-ज्यों पाश्चात्य सभ्यता का प्रभाव अधिकाधिक बढ़ता गया, त्यों-त्यों बुद्धिवाद का रंग भी गहरा होता गया। साहित्य भी इससे प्रभावित हुआ। फलस्वरूप समस्त पौराणिक पुरुषों को साहित्य में देवत्व के सिंहासन से उतार कर मानवत्व की मृण्मयी भूमि पर बैठा दिया गया। अब राम और कृष्ण भगवान न रह कर 'मानव' मात्र हो गए। 'प्रिय-प्रवास' के कृष्ण एक कुशल नेता और समाज-सेवक के रूप में चित्रित किए गए और गोवर्द्धन-धारण, कालिय-दमन, दावानल, तृणासुर,



वकासुर आदि की दैवी लीलाएँ बुद्धि-सम्मत होकर साधारण मानवीय रूप में सामने आईं । 'साकेत' का ईश्वर-विश्वासी कवि भी युग-प्रभाव से सप्रश्न मगलाचरण करने लगा—“राम, तुम मानव हो, ईश्वर नहीं हो क्या ? ” यद्यपि साकेत में कतिपय अतिमानवीय घटनाओं का चित्रण है, फिर भी उसके राम मानव ही अधिक है । ये सब बातें द्विवेदी-युग की बौद्धिक प्रवृत्ति का परिचय देती हैं ।

देश की सोई हुई शक्ति को जगाने के लिए कवियों ने देश के महान् पुरुषों का चित्रण किया । उनके उदात्त चरित्रों से काव्य भी आदर्श के आलोक से प्रोद्भासित हो उठा । साहित्य के नेता महावीर प्रसाद द्विवेदी ब्राह्मण कुलोद्भूत, संस्कृत-सुशिक्षित, आदर्शात्मक प्रवृत्ति के पुरुष थे । साहित्य पर उनके व्यक्तित्व का प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था । पद्य ही नहीं गद्य पर भी उनके आदर्श की छाप स्पष्ट थी । लेखकगण तत्कालीन कुरीतियों को नष्ट कर जिस आदर्श-समाज की कल्पना करते थे, उसका भी चित्रण कर देते थे । प्रेमचंदजी के उपन्यास इस बात के सुंदर उदाहरण हैं । पूर्वपक्ष में वर्तमान जीवन के यथार्थ का चित्रण कर वे अपने उपन्यासों को वाञ्छित आदर्श में पर्यवसित कर देते थे । अपने उपन्यासों की इस प्रवृत्ति को उन्होंने 'आदर्शोन्मुख यथार्थवाद' कहा है । निष्कर्ष यह कि आदर्शवाद द्विवेदी-युग के साहित्य की एक प्रमुख प्रवृत्ति है ।

वाञ्छित आदर्शों को जनता में जागरित करने के लिए कवियों ने जहाँ एक ओर पौराणिक तथा ऐतिहासिक महापुरुषों का चित्रण कर प्रच्छन्न उपदेश दिया, वहाँ दूसरी ओर प्रत्यक्ष उपदेश शैली का प्रश्रय भी लिया है । वह युग ही जागरण का था । जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में जागरण की पुकार मची हुई थी । राजनीति, समाज, धर्म आदि में यही स्वर सुनाई दे रहा था । स्वामी विवेकानन्द और दयानन्द समाज की मोहनिद्रा को भग कर गए थे । कवियों ने भी युग के साथ स्वर मिलाया

और 'सरस्वती' की वीणा उपदेश की ध्वनियों से गूँज उठी। 'उपदेश-कुसुम,' 'शिक्षा-शतक,' 'शिक्षा-लता,' 'शिक्षा-संग्रह' आदि रचनाएँ उपदेश को ही लक्ष्य कर लिखी गई थी। हिन्दी के नव-निर्माण-काल में द्विवेदीजी के साहित्यिक निर्देश भी उपदेशों से कम न थे। इस युग के कवि ने नीति और धर्म के, कर्तव्य और कर्म के, शील और सदाचार के, लोक और परलोक के, उपदेशों से इस युग के काव्य को भर दिया है। विद्यार्थी-वर्ग को उपदेश देने से कदाचित् कोई कवि ही चूका होगा। साराश यह कि इस युग में उपदेशात्मकता एक बड़े परिमाण में पाई जाती है।

उपदेशों के साथ ही इस युग के साहित्य में मर्यादा का भी एक विशिष्ट स्थान है। जब देश के सामने भारत के भविष्य का प्रश्न उठा तो नेताओं ने उसकी स्पर्शित सस्कृति की ओर संकेत किया। भारत की सस्कृति सदैव मर्यादा के महत्व को मानती आई है। उसकी वर्णाश्रम-व्यवस्था में मर्यादा का कितना महत्व है, यह सुधी-वृन्द से छिपा नहीं है। पारिवारिक जीवन में यदि मर्यादा का पालन न किया जाय तो परिवार व्यवस्था का कोई अर्थ ही न हो। इसलिए इस युग के काव्य में—और विशेष कर मैथिलीशरणजी के काव्य में—मर्यादा का सुस्पष्ट स्वर सुनाई देता है। इस युग के अविकाश कवि धार्मिक प्रवृत्ति के थे। दूसरे उन्होंने भारत की सास्कृतिक भूमि को चित्रित करने का प्रयास भी किया था। इसलिए उनके काव्य में भारतीय मर्यादा के मजु-मनोरम चित्रों का आना स्वाभाविक था।

इस युग के साहित्य में एक और भी स्वर सुनाई देता है, वह है मानवतावाद (Humanitarianism) का स्वर। इसमें ध्वनियों का योग है। पाश्चात्य मानवतावाद, वेदात का अद्वैत और विश्व-कवि रवीन्द्र की वाणी ने मिलकर हिन्दी-साहित्य को इस विचार-रत्न की भेंट दी है। उन

दिनों पश्चिम में इस बाद की बड़ी चर्चा चल रही थी। स्वामी विवेकानन्द का अद्वैत-दर्शन भी व्यावहारिक क्षेत्र में आकर मानव-प्रेम में पर्यवसित हो गया था और इधर विश्वकवि की वाणी में भी मानवतावादी स्वर गूँज उठे थे। हिन्दी पर भी इसका प्रभाव पड़ा और 'प्रिय-प्रवास' तथा 'साकेत' के नायक लोक-सेवक और विश्व-प्रेमी के रूप में चित्रित किये गए। मानवतावाद बुद्धिवाद का ही विकसित रूप था। यह मानव-मानव के साम्य और उनकी ऐहिक सुख-सुविधाओं के आधार पर खड़ा हुआ था। अपने शुद्ध आदर्शात्मक बौद्धिक आधार के कारण यह आधुनिक संस्कृति का मेरुदण्ड सिद्ध हुआ। इसीने आगे चल कर यथार्थवाद, प्रगतिवाद आदि का रूप ले लिया। अपने इन रूपों में यह प्रेमचंदजी, श्री सुदर्शन और कौशिकजी की कहानियों में प्रस्तुति हुई। आगे गाँधीजी की विचारधारा ने मिल कर इसे और भी बल दिया और योगिराज अरविन्द के आध्यात्मिक विचारों से परिपुष्ट होकर आज यह धारा साहित्य का प्रधान अंग बनी हुई है।

परंतु, द्विवेदी-युग की नीरस, नीतिमूलक, इतिवृत्तमयी शैली अधिक दिन तक लोगों के मन को रमा न सकी। उसके स्थूल वस्तु-चित्रणों में 'व्यक्तित्व का स्वतः समुत्थित उच्छ्वास' नहीं आ पाया। इसलिए कतिपय कवियों में धीरे-धीरे एक नई स्वच्छदतावादी प्रवृत्ति का भी जन्म होने लगा था। प्रकृति-प्रेम, प्रेम के उन्मुक्त चित्रण, वैयक्तिक स्वातंत्र्य, गीति-मयता आदि की ओर कवियों का ध्यान जाने लगा था। 'गीताजलि' के प्रभाव से हिन्दी साहित्य में रहस्यमयता भी प्रविष्ट होने लगी थी। श्री रामचंद्र शुक्ल, श्रीधर पाठक की कविताओं में प्रकृति-प्रेम, श्री माखनलाल चतुर्वेदी, श्री मुकुटधर पांडेय, सियारामशरण जी की कविताओं में वैयक्तिक विचारधारा का आभास मिलने लगा था। 'मिलन' और 'पथिक' जैसे खड-काव्यों ने स्वच्छदतावादी प्रवृत्ति का

द्वार खोल दिया था और मैथिलीशरण जी के गीतों में रहस्यात्मकता, आत्मसमर्पण, भावावेश आदि दिखाई देने लगे थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि आगामी छायावाद के बीज द्विवेदी-युग की भूमि में ही पड़ चुके थे।

इस प्रकार राष्ट्रवाद, अतीत प्रेम, मानवतावाद, मर्यादावाद, आदर्शवाद, बुद्धिवाद, यथार्थवाद, उपदेशात्मकता, और अत मे स्वच्छुद्रतावाद द्विवेदी-युग की प्रमुख प्रवृत्तियों कहीं जा सकती है। माखनलाल जी का काव्य द्विवेदी-युग की काव्य-भूमि को न अपना कर एक नई ही लीक स्थापित करता है, परंतु उसकी क्रांतिकारिता और नवीनता पूर्णत आत्मसात् करने के लिए द्विवेदी-युगीन काव्य-प्रवृत्तियों को बराबर सामने रखना होगा।

### साहित्यिक पृष्ठभूमि—छायावाद युग—

दिनकरजी के शब्दों में, “छायावाद हिन्दी में उद्दाम वैयक्तिकता का पहला विस्फोट था।” यहाँ पर आकर कवि ने अपनी सैकड़ों वर्षों की प्राचीन परंपरा को अस्वीकार कर दिया और अपनी आत्माभिव्यक्ति के लिए काव्य को माध्यम बनाया। कल्पना में, चिन्तन में, अनुभूति चित्रण में—सभी जगह उसकी वैयक्तिकता ही चित्रित दिखलाई पड़ती है। इस वैयक्तिकता की प्रेरक शक्तियों में अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों—कीट्स, बायरन, शेली आदि—और रवीन्द्रनाथ का प्रभाव और बढ़ते हुए विज्ञान के अनुसंधानों को माना जा सकता है। रोमांटिक कविता से अत्यधिक प्रभावित होने के कारण कतिपय आलोचक इसे ‘रोमांटिसिज्म का भारतीय संस्करण’ कहते हैं दूसरी ओर छायावाद ‘सामाजिक तथा सांस्कृतिक वस्तुस्थिति की प्रतिच्छाया’ भी कहा गया है। इसका अर्थ यह कि पूँजीवादी मभ्यता व्यक्तिगत एकाधिकार की

नींव पर स्थित रहती है। इस प्रकार की सभ्यता में रहने वाले कवि का व्यक्तिवादी होना स्वाभाविक ही है। इसलिए इस युग का कवि कहता है—

मैंने “मैं” शैली अपनाई

देखा दुखी एक निज भाई

दुख की छाया पड़ी हृदय मे मेरे

फट उमड़ वेदना आई ,

यह “मैं” शैली निराला जी की ही नहीं है, समस्त छायावादी काव्य की विशेषता है। इस युग के कवियों में आत्मीय राग की प्रमुखता है।

यही व्यक्तिवाद एक कदम और आगे बढ़ कर स्वच्छन्दतावाद में परिणत हुआ। कविगण अपने को पूर्ण स्वतंत्र मानने लगे। उन्हें केवल अपनी ही भावना, अपनी ही रूचि का ध्यान था। समाज की रीति-नीतियों की, मान-भर्यादाओं की उन्हें कोई चिन्ता नहीं थी। इन कवियों का विश्वास था कि नार्वाजनिक स्वतंत्रता में ही मनुष्य अपने काल्पनिक आदर्शों तक शीघ्र पहुँच सकेगा। इसलिए इस युग के कवियों ने स्वच्छन्दतावाद का स्वागत किया। स्वच्छन्द प्रवृत्तियों के कारण विषय का बड़ा व्यापक विस्तार हुआ और साथ ही भाषा, छंद, अलंकार आदि में भी नए-नए प्रयोग किए गए। प्रगीत मुक्तक इस युग की सर्वमान्य एवं प्रिय शैली रही। लय के आधार पर कवियों ने नए छंदों का निर्माण किया और भाव-स्वातन्त्र्य भी शतधा होकर प्रस्तुत हुआ।

द्विवेदी-युग में प्रेम, सौन्दर्य आदि के बड़े स्थूल चित्रण हुए थे। उस युग के कवि रीतिकालीन शृंगारिकता से सशक्त होकर काव्य में प्रेम, सौन्दर्य आदि का चित्रण बड़े डरते-डरते कर रहे थे। इसलिए उनका प्रेम मयादा से बोझिल और उनके सौन्दर्य-चित्र अत्यंत स्थूल और बाह्य रेखाओं में ही आबद्ध रहे। आर्य-समाज की कठोर नैतिकता को ब्रायरन, कीट्स, शेली, जॉनिंग, वर्डस्वर्थ पढ़ा नवयुवक समाज स्वीकार

न कर सका। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के युग में वह अपनी भावनाओं का उन्मुक्त चित्रण चाहता था। परन्तु, समाज के नैतिक बंधनों को काटना इतना सरल न था। इस अनुपयुक्त वातावरण के कारण तरुण कवियों की भावनाएँ अतर्मुखी हो उठी। वे अपनी भावनाओं को प्रच्छन्न शैली में अभिव्यक्त करने लगे। प्रतीको के माध्यम से उन्होंने अपनी प्रेम-संबन्धी भावनाओं की अभिव्यक्ति की। दूसरे, रहस्यवादी विचारणा के कारण कविगण इस नानात्वमय विश्व के अतर्गत स्थित एकत्व की अनुभूति का प्रयास करने लगे। दृश्य जगत् को वे अदृश्य सत्ता का प्रतिबिम्ब मानते और इस बाह्य ससार के चित्रण में वे रहस्यमय तत्व को ढूँढने का प्रयास करते। इसलिए उनकी रचनाएँ एक प्रकार से प्रतीकात्मक हो जाती थी। इसके अतिरिक्त कविगण अपनी बातों को अनूठे ढंग से कहने का भी प्रयास करते रहे। वे सुख-दुःख को दिन-रात और हर्ष-विषाद को प्रभात-सन्ध्या, हृदय को आकाश, भावनाओं को लहर कहते थे। इस प्रकार सामाजिक मर्यादाओं से विरुद्ध भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए, रहस्यात्मकता की रक्षा के लिए तथा कथन के अनूठेपन के लिए, हिन्दी में प्रतीको का प्रयोग हुआ।

परन्तु, इन प्रतीको के प्रयोग से इस युग के काव्य में अस्पष्टता और वूमिलता आ गई। किसी भी रचना के दुहरे और तिहरे अर्थ आसानी से लगाए जा सकते हैं। यद्यपि अतिशय लाक्षणिकता के आवरणों से इस युग में अस्पष्टता अधिक आई, परन्तु प्रतीक-प्रयोग ने भी इस अस्पष्टता के संवर्धन में कम सहयोग नहीं दिया। इस युग के 'आँसू' जैसे प्रेम-काव्यों की खीचसानी के मूल में लक्षण और प्रतीक ही पाए गए हैं। इस प्रवृत्ति के अत्यधिक प्रसार ने छायावादी काव्य को बहुत कुछ दुर्गम और दुरूह कर दिया। इसीलिए कतिपय आलोचकों ने, जो कुछ समझ न आवे उसे छायावाद के हवाले कर, छुड़ी ले ली थी। यहाँ तक कि गणित

के विद्यार्थी भी कठिन सवाल को छायावाद की संज्ञा देने लगे थे। इस युग की कविताओं के अस्पष्ट होने का एक दूसरा कारण भी है। इस युग में नए भाव, नई भाषा और नई शैली—सब कुछ नया ही नया था। नयापन अवश्य कुछ अटपटा लगता है और शीघ्र समझ में नहीं आता। परंतु कुछ दिनों के पश्चात् जब उस नएपन से हम परिचित हो जाते हैं, तब वह अटपटा नहीं लगता और न उसे समझने में कठिनाई रह जाती है। छायावादी काव्य के साथ भी यही हुआ। पहले तो उसकी नवीनता के कारण वह बुद्धि को सहज ग्राह्य न हो सका, परंतु पश्चात् समय के प्रवाह में उसकी दुर्बोधता बहती गई और तब वह उतना अस्पष्ट और धूमिल नहीं रहा जितना पहले लगता था।

जैसा ऊपर संकेत किया गया है कि छायावाद के कवियों की प्रवृत्ति अतर्मुखी थी। वे बाह्य वस्तुओं का वर्णन-विश्लेषण न कर अपनी आंतरिक अनुभूतियों को ही चित्रित करने में सलग्न हुए थे। बाह्य जगत् उनके लिए उतने महत्व की वस्तु न था जितनी महत्वपूर्ण अन्तर की अनुभूतियों थीं। यही नहीं बाह्य जगत् तो उनके लिये क्षणिक एवं अवास्तविक था और अन्तर्जगत् शाश्वत सत्य, जो बारबार बाह्य विश्व की घटनाओं में प्रकट हुआ करता है। इसलिए इस युग का कवि मानव-हृदय की शाश्वत अनुभूतियों का कल्पना के द्वारा वह चित्र उपस्थित करता है, जिसे हम बाह्य विश्व में नित्य प्रति देखते हैं।\* इसीलिए छायावाद को यथार्थ की 'कल्पनात्मक व्याख्या' भी

\* "आज हम सत्य का अर्थ घटना कर लेते हैं। तब भी उसके तिथि-क्रम मात्र से सतुष्ट न होकर, मनोवैज्ञानिक अन्वेषण के द्वारा इतिहास की घटना के भीतर कुछ देखना चाहते हैं। उसके मूल में क्या रहस्य है? आत्मा की अनुभूति! हाँ, उसी भाव के रूप-ग्रहण की चेष्टा, सत्य या घटना बन कर प्रत्यक्ष होती है। फिर वे सत्य घटनाएँ स्थूल

कहा गया है। इन युग में कल्पना का प्रचुर प्रयोग हुआ। इसी कल्पना की अतिशयता ने छायावादी काव्य को आसमानी भी बना दिया। अतवृत्तियों के निरूपण की दृष्टि से 'कामायनी' को इस युग का सर्व श्रेष्ठ महाकाव्य माना गया है। उसमें चिन्ता, श्रद्धा, काम, वासना आदि मनुष्य की मूल मनोवृत्तियों की साहित्यिक शैली में ऐतिहासिक व्याख्या की गई है।

राजनीतिक क्षेत्र में छायावाद राष्ट्रीय जागरण का युग भी है। देश ने बार-बार स्वतंत्र होने के लिए प्रयत्न किए और बार-बार उसे असफल होना पड़ा। अधिकारियों द्वारा जो क्रूर दमन-चक्र चलाया गया उनसे देश में बड़ा क्षोभ फैला। आंदोलनों की सतत असफलता ने दमन के पैरो पर खड़ी हो दाखिल का दाना-पानी खा-पीकर निराशा की लबी लबी सोंसे लेना प्रारंभ कर दिया। सारा देश गहरी निराशा में डूब गया। युग की स्वातंत्र्य-भावना को छायावादी साहित्य में खुल कर खेलने का अवकाश नहीं मिला। समाचार-पत्रों, भाषणों और लेखों पर अनेक प्रतिबंध लगे थे। दूसरी ओर इस युग के कवि के लिए सामाजिक, धार्मिक एवं नैतिक बंधन भी अनेक थे। नई पीढ़ी के लेखक सामाजिक मान्यताओं और आदर्शों में ही क्रान्तिकारी परिवर्तन चाहते थे, जो न तो तत्कालीन समाज को और न पुराने खेवों के साहित्यिकों को मान्य था। इस कारण से भी इस युग के कवियों में घोर असंतोष, निराशा और विद्रोह की भावना आई। इस युग की राष्ट्रीय निराशा अनेक रूपों में व्यक्त हुई है। इस युग के कवि ने दर्शन के पथ पर नियति की अंगुली

---

और क्षणिक होकर मिथ्या और अभाव में परिणत हो जाती हैं। किन्तु, सूक्ष्म अनुभूति या भाव, चिरंतन सत्य के रूप में प्रतिष्ठित रहता है, जिसके द्वारा युग-युग के पुरुषों की और पुरुषार्थों की अभिव्यक्ति होती रहती है।" (कामायनी का आसुख)।



पकड़े जहाँ जीवन के सुख-दुःख, हर्ष-विषाद, सफलता-असफलता आदि द्वन्द्वों में समन्वय स्थापित कर उनके परे एक आनन्द-लोक की कल्पना की, वहाँ जीवन के तिमिरावृत्त पक्ष को ही शाश्वत मान कर जीवन की वेदना को प्याले की हाला में डूब कर मुला देने का भी उपक्रम किया है। कभी-कभी तो कवि जीवन के दुर्गम दुखों को, विश्व की विकट विषमताओं को, देख कर अत्यंत क्षुब्ध एवं क्रुद्ध हो जाता है और प्रलय की साम्यावस्था में ससार की असमानताओं को सम करने की कल्पना करने लगता है। उपर्युक्त तीन दृष्टिकोणों के प्रतिनिधि कवि प्रसादजी, बच्चनजी और नवीनजी कहे जा सकते हैं। निराशावाद, दुःखवाद या वेदनावाद इस युग की प्रमुख प्रवृत्ति ही बन गई है।

यथार्थ जीवन से घबड़ा कर कवियों ने जगत से दूर एक कल्पना-लोक बना कर उसमें विचरण करने की अभिलाषा भी व्यक्त की है। प्रत्येक छायावादी कवि के काव्य में थोड़ी-बहुत पलायन-प्रवृत्ति पाई जाती है। प्रसादजी अपने नाविक से उस निर्जन में ले चलने की प्रार्थना करते हैं जहाँ जग के कोलाहल से दूर सागर की लहरें अबर के कानों में प्रेम-कथा कह रही हो। पतंजली का जी करता है कि मैं मानव जग के फन्दों से छुटकारा पाने के लिए और चिर स्नेहातुर उर की व्यथा मुलाने के लिए प्रकृति-नीड़ में व्योम-खगो के गाने गाऊँ और वही कही छिप जाऊँ। निरालाजी को भी जग के उस पार जाना है जहाँ नयनों से नयन मिले हो, ज्योति के सहस्र रूप खिले हो एवं जहाँ रस की नव धार सदा बह रही हो। निष्कर्ष यह कि इस युग के कवियों में यदा-कदा पलायन की प्रवृत्ति भी दिखलाई पड़ जाती है।

छायावाद की अतसुखी प्रवृत्ति आध्यात्मिकता के क्षेत्र में प्रेमादि प्रवृत्तियों के संयोग से रहस्यात्मक हो उठी है। 'आँसू' की वेदना अपने उदात्त रूप में विश्व-व्यापी बन कर जीवन-सागर का कलुष जलाने वाली

मंगलमयी कल्याणी ज्वाला बन जाती है। अपने विश्व-व्यापी उदात्त रूप में ये भावनाएँ रहस्यमयी भूमि का सस्पर्श करने लगती हैं। दूसरी ओर वेदात के 'जयघोष', 'गीताजलि' के व्यापक प्रभाव एवं युग की बौद्धिक चेतना के रूप—गुणापेक्षी भक्ति को एक सूक्ष्म अव्यक्त-सत्ता की आसक्ति में परिवर्तित कर दिया। कवि की हृदयस्थ भावना के संयोग से यह सूक्ष्म और अव्यक्त सत्ता काव्य में रहस्यवाद के रूप में अभिव्यक्त की गई। सीधे और सरल शब्दों में आत्मा और परमात्मा के संबंध की भावात्मक अभिव्यक्ति को रहस्यवाद कह सकते हैं। हिन्दी में यह रहस्यवाद भिन्न-भिन्न प्रेरणा स्रोतों से आया। मानसिक वृत्तियों के उदात्तीकरण द्वारा, दार्शनिक अभिरुचि के द्वारा, विश्व सौन्दर्य में जिज्ञासा के द्वारा एवं युगानुरूप माधुर्यभाव की अभिव्यक्ति के द्वारा, प्रसाद, निराला, पत और महादेवी ने क्रमशः रहस्यात्मक साहित्य का सृजन किया। इस प्रकार रहस्यवाद भी इस युग की एक प्रमुख प्रवृत्ति बन गया।

प्रकृति के प्रति इस युग का कवि विशेष जागरूक रहा। उसने प्रकृति को जड़ और निर्जीव न मान कर उसे संप्राण सवेदनशील सत्ता के रूप में देखा है। प्रकृति में उसे कभी आत्मा की झलक मिली और कभी परमात्मा का प्रतिबिम्ब। अविकतर कवियों ने उसे अपनी ही आंतरिक अनुभूतियों के रंग में डुबा कर चित्रित किया है। इसलिए प्रकृति अपनी निजी सत्ता के साथ सामने न आ पाई। वह या तो मनुष्य की मनोदशाओं की प्रतिकृति बन गई या रहस्यात्मक तत्वों की प्रतीक। उसका सहज सौन्दर्य काव्य में न आ सका। प्रकृति का आलबन रूप में चित्रण छायावादी युग में अधिक नहीं हुआ। तिमिर-सागर से स्वर्ण-कलश लेकर प्रकट होने वाली सौरभ-श्वासा ऊषा 'प्रफुल्लता' की व्यञ्जना करने लगी, गोरज-मण्डित पिंगल वर्ण के किरण केशों वाली सौम्य 'उदासी' में सीमित हो गई, व्योम के वन पर विलसित होने वाले

उज्ज्वल वर्ण के उड्डगण 'भावो' के प्रतीक बन गए और बादलों के दल में दमकने वाली दामिनी किली अज्ञात लोकवादी प्रियतम का प्रेम-संदेश बन गई। इसप्रकार इस युग में प्रकृति का प्रतीकात्मक चित्रण ही अधिक हुआ। प्रकृति निरपेक्ष नहीं, मनुष्य सापेक्ष मानी गई। प्रसादजी की प्रकृति मानवीय मनोदशाओं के इंगितों पर नाचती है।\* वह उनके लिए मानुषीय भावनाओं को चित्रित करने का एक माध्यम मात्र है।

इस युग के काव्य में प्रेम का भी बड़ा व्यापक और बहुमुखी चित्रण हुआ है। कुछ तो यह द्विवेदी-युग की श्रृंगारिक भावनाओं की उपेक्षा की प्रतिक्रिया थी और कुछ पाश्चात्य स्वच्छन्दतावादी प्रभाव का परिणाम। इस युग का प्रेम अनेक रूपों में सामने आया है। कभी तो वह व्यक्तिगत लौकिक घरातल पर खेलता हुआ दिखलाई देता है, कभी लौकिक घरातल से उठ कर अलौकिक लोक में पहुँचने का प्रयास करता है, कभी रहस्य के कुँडों में विचरण करता है और कभी समस्त विश्व पर आकाशवत् आच्छन्न होने का उपक्रम रचता है। परंतु, इस युग में लौकिक प्रेम का स्पष्ट चित्रण नहीं हो पाया। अपनी व्यक्तिगत विरह-मिलन की भावनाओं को कवि ने प्रतीकों में या लाक्षणिक शैली में व्यक्त किया है। कहीं-कहीं श्लिष्ट शब्द या लिंग-विपर्यय आदि का

---

❁ “प्रसाद जी मनुष्यों के और मानवीय भावनाओं के कवि है। शेष प्रकृति यदि उनके लिए चैतन्य है तो भी मनुष्य-सापेक्ष है। ‘आँसू’ में प्रसादजी ने यह निश्चित रीति से प्रकट कर दिया है कि मानुषीय विरह-मिलन के इंगितों पर वे विराट् प्रकृति को साज सजा कर नाच नचा सकते हैं। यह शेष प्रकृति पर मनुष्यता के विजय का शंखनाद है।” ( हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी—

श्री नन्ददुलारे बाजपेयी ) ।

प्रयोग कर लौकिक प्रेम को अलौकिक बनाने का प्रयास किया गया है। सारांश यह कि सांसारिक प्रेम का स्पष्ट चित्रण इस युग में नहीं हुआ, आगे चल कर हुआ भी तो उच्छृङ्खल असाहित्यिक ढंग में हुआ। प्रसाद जी के साहित्य में ही प्रेम के स्वस्थ और बहुमुखी स्वरूप का चित्रण हुआ है। उसके पैर पृथ्वी पर अडिग हैं और आँखें आकाश की ओर हैं।

जिस समय साहित्य में छायावाद चल रहा था उसी समय राजनीति में गाँधीवाद का प्रभाव था। देश गाँधीजी के नेतृत्व में स्वतंत्रता प्राप्त करने के लिए उद्योगशील था। इसलिए राष्ट्रीय हलचल और गाँधीजी के आदर्शों का भी इस युग के साहित्य पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। श्री माखनलाल चतुर्वेदी, श्रीमती सुमित्रा कुमारी चौहान, श्री बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', श्री सोहनलाल द्विवेदी और दिनकर जी इस धारा के प्रमुख कवि हैं। श्री माखनलाल जी में योगिराज अरविन्द का आध्यात्मिक राष्ट्रवाद भी स्फुरित हुआ है। बलिदान की भावना उनके साहित्य की प्रमुख विशेषता है। गाँधीजी के आदर्शों का प्रभाव थोड़ा बहुत तो प्रत्येक कवि में पाया जाता है। परन्तु, श्री सियारामशरणजी के साहित्य का प्रमुख तत्व गाँधीवाद ही है। गाँधीवाद के साथ ही साथ इस युग में विश्व-बंधुत्व की भावनाएँ भी आने लगीं। कविगण अब जाति या देश की सकीर्ण सीमाओं से ऊपर उठ कर समस्त मानवता की हितचिन्तना करने लगे।

सन्तुष्टि में, व्यक्तिवाद, स्वच्छुदतावाद, प्रतीकवाद, अस्पष्टता, अतृप्तति निरूपण, निराशावाद, पलायनवाद, रहस्यवाद, प्रकृति-प्रेम, प्रेम के अनेक रूपों का चित्रण, गाँधीवाद, राष्ट्र-प्रेम, विश्व-बंधुत्व आदि छायावाद-युग की प्रमुख प्रवृत्तियाँ कही जा सकती हैं। माखनलाल जी के काव्य में इनमें से कितनी ही प्रवृत्तियाँ निश्चित रूप से पाई जाती हैं,

यद्यपि छायावाद कहलाने वाले काव्य-वर्ग में उनकी कविता का अपना निजी व्यक्तित्व भी पूर्णतः सुरक्षित रहता है। एक प्रकार से वे श्री जय-शंकर प्रसाद की भाँति सवि बेला के कवि हैं। उनमें छायावाद की ओर सक्रमण का प्रथम चरण तो मिलता है, परंतु उसका संपूर्ण वैभव नहीं। जो हों, माखनलाल जी के काव्य को हमें इस नवीन काव्य-धारा के साथ रख कर देखना होगा।

## प्रारंभिक काव्य



## प्रारंभिक काव्य

‘भारतीय आत्मा’ के अभी तक तीन काव्य-संग्रह प्रकाशित हुए हैं। प्रकाशन-क्रम की दृष्टि से ‘हिमकिरीटिनी’ (१९४२), ‘हिम-तरंगिणी’ (१९४६) और ‘माता’ (१९५१) क्रमशः प्रकाशित हुए हैं। परंतु उनके अंतिम काव्य-संग्रह ‘माता’ में कुछ कविताएँ सन् १९०४ और सन् १९०६ की भी हैं। इतने पहले की कविताएँ उनके पूर्व-संग्रहों में नहीं हैं। अतः उनके काव्य-विकास को ग्रन्थों के आधार पर नहीं समझा जा सकता। परंतु, उन्होंने अपनी प्रत्येक कविता का समय और कतिपय कविताओं का स्थान तक दे दिया है जिससे उनके काव्य-विकास को समझने में अधिक असुविधा नहीं होती।

सरलता के लिए हम उनकी रचनाओं को प्रारंभिक काव्य और प्रौढ़ काव्य में विभाजित कर सकते हैं। प्रारंभिक काव्य में सन् १९२० तक की रचनाएँ और प्रौढ़ काव्य में सन् १९२० से लेकर आज (१९५४) तक की रचनाएँ आ जावेगी। इस विभाजन के द्वारा कवि के काव्य-विकास को समझने में सुविधा होगी। इस अध्याय में हम प्रारंभिक काव्य को ही लेंगे।

कवि की प्रमुख प्रवृत्तियों के आधार पर प्रारंभिक काव्य को भी राष्ट्रीय काव्य, भक्ति-काव्य, व्यंग-काव्य में विभाजित किया जा सकता है। यहाँ प्रेम और कल्पना की प्रवृत्तियाँ भी बीज रूप में उपलब्ध हो जाती हैं। परंतु, इनका पूर्ण विकास इस काल में नहीं हो पाया। ये प्रवृत्तियाँ प्रौढ़ काव्य में जाकर ही पूर्ण रूप से विकसित होती हैं। सच पूछा जाय तो व्यंग के मूल में भी देशानुराग ही दिखाई देता है और यदा-कदा भक्ति की भवानी के घर देशानुराग की दुर्गा मेहमानी कर आती है। इस प्रकार माखनलाल जी के काव्य की सर्व प्रधान प्रवृत्ति देश-प्रेम ही ठहरती है।



**राष्ट्रीय काव्य**—राष्ट्रीय काव्य से हमारा तात्पर्य उम काव्य से है जिसमें देश की तत्कालीन राजनीतिक चेतना का प्रतिबिम्ब हो। पिछले परिच्छेद में देश की राजनीतिक हलचल और उसके साहित्य पर पड़े हुए प्रभाव को स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है। सन्नेप में, बीसवीं शताब्दी के प्रथम बीस वर्ष सार्वदिक क्रांति के वर्ष रहे हैं। अंग्रेजी शासन से अस्तुष्ट होकर देश ने स्वतंत्र होने के प्रयास किए, अनेक दल बने, संस्थाएँ निर्मित हुईं। कुछ दल शक्ति का प्रयोग कर अंग्रेजी शासन को उलट देने के पक्ष में रहे और कुछ शांत एवं वैधानिक रीतियों से देश को मुक्त करने का प्रयास करते रहे। साथ ही एक होते हुए भी साधन-वैभिन्न्य से ऐसे दल संगठित होकर कार्य न कर सके। दूसरी ओर अंग्रेजों ने भेद-नीति का प्रयोग कर मुसलमानों को फोड़ा और दडनीति के द्वारा क्रांतिकारियों का दमन करते रहे। देश के इस नव-जागरण का साहित्य पर भी पर्याप्त प्रभाव पड़ा। कवियों ने अपने देश की वर्तमान हीन अवस्था पर आँसू बहाए, अपने उज्ज्वल अतीत की ओर सकेत कर देशवासियों में उत्साह, स्वाभिमान आदि भरने का प्रयास किया। उन्होंने उपदेश दिए, प्रशस्ति-गान गाए, देश के लिए मर मिटने की भावना जागरित की, अंग्रेजी शासन की आलोचना की।

माखनलालजी के काव्य में भी देश की राजनीतिक सजगता का सुंदर चित्र मिलता है। उनकी रचनाएँ बड़ी प्राणवान और प्रभावपूर्ण हैं। इसके कारण हैं। एक तो राष्ट्रीय काव्य होने के नाते वे स्वभावतः ही ओज से भरी हुई हैं। दूसरे, स्वतंत्रता-संग्राम के सक्रिय सैनिक होने के नाते कवि ने राष्ट्र की गति-विधियों को अत्यंत निकट से या भीतर से देखा है। इसलिए उनकी राष्ट्रीय रचनाओं में जो सजीवता और संप्राणता है और उनके स्वर में जो सच्चाई है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। उनकी कविताएँ एक भुक्त-भोगी की आत्म-कहानी प्रतीत होती हैं। कैदी

और कोकिला' नामक कविता की सर्व प्रियता का रहस्य यही है कि उसका जन्म मस्तिष्क से न होकर हृदय से हुआ है। अनुभूति हृदय की वस्तु है और इस कविता में यह इतनी तीव्र और गहरी है कि वह अनायास हृदय को स्पर्श कर लेती है।

राष्ट्रीय काव्य की दूसरी विशेषता उसकी निरलकृत अभिव्यक्ति होती है। बिना किसी अलंकार योजना के, बिना किसी उत्ति-वैचित्र्य के कवि अपने हृदय के उमड़ते हुए वेग को व्यक्त कर देता है। अलंकारादि के व्यवधानों से भावों की सहज प्रेषणीयता में बाधा ही पहुँचती है। परंतु, राष्ट्रीय कवि अपने हृदय के भावादोलन को ओता या पाठक में भी भर देना चाहता है। इसलिए वह सीधे, सरल शब्दों में अपने हृदय के भावावेग को व्यक्त कर देता है। प्रत्येक राष्ट्रीय कवि में यह निरलकृत अभिव्यक्ति पाई गई है। श्री माखनलालजी की राष्ट्रीय रचनाओं की भी यही विशेषता है। इन रचनाओं में उनकी अभिव्यक्ति अत्यंत सीधी और सरल है, अत स्पष्ट है। उनकी प्रेम-संबंधी रचनाओं की अस्पष्टता और दुरूहता इन रचनाओं में नहीं पाई जाती।

राष्ट्रीय कविताओं की तीसरी विशेषता उनकी सामयिकता होती है। वे समसामयिक राष्ट्रीय हलचलों से संबंधित होती हैं। यदि वे रचनाएँ किसी विगत-युग की राष्ट्रीय हलचलों का चित्रण करती हैं, तो उन्हें राष्ट्रीय नहीं कहा जा सकता। ऐसी रचनाओं का ऐतिहासिक महत्व तो होता है और वे एक सीमा तक राष्ट्रीय भावनाओं को जागरित करने में सहायक भी होती हैं, परंतु उन्हें सर्वोपेक्ष राष्ट्रीय नहीं कहा जा सकता। उदाहरण के लिए महाराणा प्रताप और छत्रपति शिवाजी के समय की घटनाओं का चित्रण और तत्कालीन हिन्दुओं के शौर्य और पराक्रम से संबंधित साहित्य राष्ट्रीय नहीं है, यद्यपि उससे राष्ट्रीय भावना को पर्याप्त बल मिला है। तात्पर्य यह कि राष्ट्रीयता गतिशील

होती है। उसके पीछे इतिहास और उसके साथ राष्ट्रीय साहित्य होता है। श्री माखनलाल जी में यह सामयिकता भरपूर भरी हुई है। उन्होंने इस सामयिकता को 'समय के पैरो के निशान' कहा है। ये 'समय के पैरो के निशान' उनकी रचनाओं में प्रचुर परिमाण में अंकित हुए हैं। इनके ही विश्लेषण के द्वारा हम उनके राष्ट्रीय काव्य को समझ सकते हैं।

सबसे पहले कवि का ध्यान देश की गिरी हुई अवस्था की ओर जाता है। वह देखता है कि देश का शिल्प नष्ट हो गया, व्यापार विदेशियों के हाथ में चला गया और सुशिक्षा का भी कोई प्रबन्ध नहीं है। कृषि कर्म में कोई सार नहीं रहा, सारा देश दरिद्र हो गया है, परन्तु लोगो को इसका ज्ञान तक नहीं है। विदेशी अंग्रेज पग-पग पर भारतीयों का अपमान करते हैं और उन्हें घृणा की दृष्टि से देखते हैं<sup>१</sup>। कई करोड़ भारत के विद्यार्थी शिक्षा के अभाव में मारे-मारे फिर रहे हैं। उनके माता-पिता निकम्मे होने के कारण उनकी शिक्षा का कोई प्रबन्ध नहीं कर पाते और दूसरी ओर राज्य भी उनकी कोई चिन्ता नहीं करता। उनका कोई सहायक नहीं है। उनके पास अन्न नहीं है, फीस नहीं है, पुस्तकें नहीं हैं। इच्छा होते हुए भी वे पढ़ नहीं सकते<sup>२</sup>। दूसरी

१. "शिल्प गया वाणिज्य गया, शुभ शिक्षा का है मान नहीं,  
कृषि भी डूबी, हुए दरिद्री पर इसका कुछ ज्ञान नहीं  
हाथ ? आज हम भोग रहे हैं झिडकी घृणा और अपमान,"
२. "अब तो पिता निकम्मे होकर शिक्षा का कर सके न यत्न,  
राज्य देश कोई न परखता भारत वसुमति के ये रत्न,  
क्यों कर वह उन्नत होवेगा खोवेगा अपना अज्ञान,  
कई करोड़ सुख है हा ? जिस भारत के भावी विद्वान !

और कुछ ऐसे विद्यार्थी भी हैं जिन्हें सूट-बूट-हैट, केन, चेन-घड़ी और चाय सब चाहिए<sup>१</sup>। अर्थात् देश में बड़ी विषमता फैली हुई है। एक ओर तो खाने के लिए अन्न नहीं है, दूसरी ओर विलास के इतने साधन सग्रहीत हैं। देशवासी भाषा, भाव और भेष को भूल गए हैं। उन्हें अपने देश पर अभिमान नहीं रह गया है। वे अपनी जननी-जन्मभूमि के कष्टों का अनुमान नहीं कर सकते।<sup>२</sup> प्यारी जन्मभूमि आपत्तियों की अर्द्ध-निशा में, पराधीनता के करोड़ों बन्धनों से बँधी हुई, अन्याय के भार से अवनत, आँसू ढाले, जड़वत् खड़ी हुई है।<sup>३</sup> उसके कृत्रिम टुकड़े कर लोग उन पर अकड़ते हैं, उज्जयिनी छोड़ कर ग्रीनविच की पूजा करने के लिए दौड़ते हैं और झूठा जोश दिलाते फिरते हैं।<sup>४</sup> ग्रीनविच की तो पूजा करेंगे, परन्तु वे जड़जीव

अन्न नहीं है, फीस नहीं है पुस्तक है न सहायक हाथ  
जी में आता है पढ़ लिख ले पर इसका है नहीं उपाय”

३. बूट चाहिये, सूट चाहिये कालर हैट और नेकटाय  
केन चाहिये, चेन चाहिये—घड़ी सहित, फिर डेली चाय  
देखो इन पर लिखा न होवे कहीं “मेड इन हिन्दुस्तान।”

क्योंकि हमीं तो हैं इस बूढ़े भारत के भावी विद्वान् !

४. किनको होगा जन्मभूमि के कष्टों का पूरा अनुमान ?  
भाषा, भाव, भेष, भोजन में भारतीयता का अभिमान !

या

भाषा, देश, भाव भूषण के दूषण हो सुख पाते माई ।

५. आधी रात करोड़ों बंधन, अन्यायों से झुकी हुई,  
पराधीनता के चरणों पर आँसू ढाले रुकी हुई ।

६. मातृभूमि के कृत्रिम टुकड़े कर उन पर बल खाते माई,  
उज्जयिनी तज ग्रीनविच पूजा कल्पित जोश दिलाते माई ।

अपनी ही जननी के जायों पर रोष करते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार देश में जगह-जगह गृह-कलह फैल रहा है।

इस युग के कवियों की यह सामान्य प्रवृत्ति रही है कि उन्होंने अपनी वर्तमान हीन दशा का सर्वांगीण चित्रण करने का प्रयास किया है। देश की सांस्कृतिक, सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, धार्मिक आदि समस्त स्थितियों पर उन्होंने असतोष प्रकट किया और देश की वास्तविक स्थिति को जनता के सामने स्पष्ट किया। 'भाषा, भाव, भेष' की अधोमुख सांस्कृतिक स्थिति का प्रत्येक कवि को पूर्ण ज्ञान और उसके लिए गहरी वेदना थी। कविवर 'शंकर' ने मंदिर छोड़कर गिरजा जानेवाले, कोट-पतलूनधारी आमिष-भन्नी, फारसी और अंग्रेजी बोलने वाले मैन-मिस्ट्रो को बड़ा चुभता हुआ व्यंग किया है और श्री केशवप्रसाद मिश्र का कहना था कि चाहे आप अंग्रेजी में बृहस्पति ही क्यों न बन जायें देश के सताप का नाश तो देशभाषा की प्रीति से ही होगा।<sup>८</sup>

७. करेंगे क्या, यह वे जड़जीव ? जिन्हें जननी जायों पर रोष !  
तपस्वी रख सकते हैं टेक मिला कर सादर जीवित जोश ।

८. ईश गिरिजा को छोड़ यीशु गिरजा में जाय  
'शंकर' सलाने मैन मिस्टर कहावेगे ।

बूट पतलून कोट कम्फर्टर टोपी डाट,  
जाकट की पाकट में वाच लटकावेगे ।  
धूमेगे घमडी बने रडी का पकड़ हाथ,  
पियेंगे बरडी मीट होटल में खावेगे ।  
फारसी की छार सी उड़ाय अंग्रेजी पढ़  
मानों देवनागरी का नाम ही मिटावेंगे ।

X

X

X

चाहे विदेशी वर्णमाला आपके पीछे लगे,  
चाहे बृहस्पति से अधिक हो आप इंग्लिश के सगे ।

इस युग के कवियों ने जीवन के प्रत्येक पहलू पर विचार किया था। आर्य-समाज की सुधारवादी भावनाओं से साहित्य भी उच्छ्वसित हो रहा था। कविगण समीक्षक की दृष्टि से व्यंग्यात्मक या कथणामूलक शैली में देश-प्रचलित कुरीतियों का उद्घाटन करते थे, जिसे हम उनका यथार्थवादी दृष्टिकोण कह सकते हैं। दूसरी ओर वे जनता को उपदेश देते, उसमें देश-प्रेम की भावना भरते, अपने पूर्व-पुरुषों का स्मरण दिलाते, नाना प्रकार की अहितकर रूढ़ि-रीतियों को तोड़ फेंकने के लिए प्रोत्साहित करते थे। इसे हम उनका आदर्शवादी दृष्टिकोण कह सकते हैं।

उपर्युक्त उद्धरणों से ज्ञात होता है कि माखनलालजी की दृष्टि देश की आर्थिक, शैक्षणिक, सांस्कृतिक, सामाजिक, राजनीतिक आदि दुरवस्थाओं की ओर गई थी। उन्होंने अपने काव्य में इनका यत्र-तत्र उल्लेख किया है। इसे उनका यथार्थवादी दृष्टिकोण कहा जा सकता है।

दूसरी ओर उन्होंने उपदेश भी दिए हैं। वे कुछ दिनों तक शिक्षक रहे थे। विद्यार्थियों से उनका संपर्क रहा। इसलिए दो-तीन कविताएँ विद्यार्थियों को लक्ष्य करके लिखी गई हैं। वे विद्यार्थियों को संबोधित करते हुए कहते हैं कि तुम वीर देश के बच्चे हो, तुम्हें विपत्तियों में नहीं घबड़ाना चाहिए। सूखी पुस्तकें और परीक्षाएँ वास्तविक शिक्षा नहीं हैं। छोटी-छोटी घटनाओं से तुम्हें हृदय निर्बल नहीं कर लेना चाहिए। जब तक हमारे सामने कर्मक्षेत्र है, तब तक घबड़ाने की कोई बात नहीं है।<sup>१६</sup> क्या तुम युवकों की प्रचंड प्रलयकारिणी शक्ति

---

जब तक नहीं निज मातृ-भाषा-प्रीति होगी आप में,

तब तक नहीं अंतर पड़ेगा देश के सताप में !

को भूल गए हो ? क्या तुम्हें भीष्म की लौह-प्रतिज्ञा, लव-कुश के अप्रतिम कौशल और अभिमन्यु के अतुल बल की स्मृति नहीं है ? तुम यह गॉठ बँध लो कि भारत का दुख भारत के भावी विद्वानों के द्वारा ही दूर होगा ।<sup>१०</sup> इसके साथ ही वे उनके अभिभावकों से कहते हैं कि आओ हम इन देश के भावी विद्वानों की शिक्षा के हित, सवार में उथल-पुथल कर दें और इन्हें कला कुशल, नीति-निपुण, वीर, बुद्धिमान, उदार, कर्तव्यशील, निभारु, दृढप्रतिज्ञ भारतीय नागरिक बनाने का उद्योग करें ।<sup>११</sup> स्मृत्युक्त की वेदी पर अपना बलिदान करने के लिए देश-वासियों को इस कवि ने बार बार ललकारा है । उसके काव्य में यह भावना बड़ी तीव्र है । कवि अपने जीवन से कहता है कि हे जीवन ! तू बँध मत जाना । मैंने अपना बलिदान करके ही उनकी भौंकी देखने का निश्चय कर लिया है ।<sup>१२</sup> देश-सेवा के दुर्गम

- ९ वीर देश के बच्चे हो तुम घबड़ाने का काम नहीं, सूखी पुस्तक और परीक्षाएँ शिक्षा का है नाम नहीं, ऐसी निर्बल घटनाओं से दूषित क्यों मर्मस्थल हो, क्यों कर हम अकुलाये, जब तक सम्मुख ही कर्मस्थल हो ।
१०. प्रलय-कारिणी युवक शक्ति की क्या सुन पाये बात नहीं ? भीष्म-प्रतिज्ञा, लव-कुश-कौशल पार्थ-पुत्र-बल ज्ञात नहीं ? भूलो मत, लिख लो निःसंशय इसे हृदय में पक्की मान, भारत का सब दुःख हरेंगे भारत के भावी विद्वान ।
११. आओ इनकी शिक्षा के हित उथल पुथल कर दें ससार, इन्हें बनावे कला कुशल, नय-निपुण, वीर, धीमान, उदार, डरे न, प्रण पर मरे, करें कर्त्तव्य, बनावे दृढ सतान, भारतीय हैं वही, बनावें भारत के भावी विद्वान ।
१२. बँध मत जाना मेरे जीवन, बलि हो भौंकी भौंके,

पथ पर चलने के लिए वे उनका आमन्त्रण करते हैं जिनकी आँखों में कभी आँसू न आवे, जिन्हें विलास से घृणा हो, जो सिर पर तलवार देख कर भी न डरें और जिन्हें अहिंसा में पूर्ण विश्वास हो।<sup>१३</sup> यदि उन्हें कोई दिखाता है कि देखो, दुर्दैव तुम्हारे ऊपर तीक्ष्ण बाण ताने खड़ा है, तो वे उत्तर देते हैं कि उसे प्राण लेना हो तो ले ले, परन्तु हम कर्तव्य-व्युत् न होंगे।<sup>१४</sup> वे बलिदान न करनेवालों को नरकगामी मानते और एक के बलिदान को अनेक बलिपथियों को उत्पन्न करनेवाला बतलाते हैं।<sup>१</sup> वे मुहम्मद के नाम पर कुर्बान होने के लिए और मोहन के नाम पर बलिदान करने के लिए तैयार हैं।<sup>१५</sup> उनके भगवान भी बलिदानों के सोपानों पर चढ़ कर ही आते हैं।<sup>१६</sup> उन्हें बलि होने की परवाह नहीं। वे कष्टों के राज्य में रहे इसकी भी उन्हें चिन्ता नहीं। यदि माता के हाथों में स्वराज्य का आभूषण सुशोभित हो जावे तो

१३. आमन्त्रण है, उसे कि जिसके नेत्र न मोली ढालें,  
आमन्त्रण है, हार हृदय पर जिसके छाले ढाले,  
आमन्त्रण है, पैर न फिसला पावे कल करताले,  
आमन्त्रण है, हृदय-दान हो हिले नहीं करवाले।
१४. शीश पर वह देखो दुर्दैव साध कर खड़ा तीक्ष्ण तर बाण,  
अरे चल, साधेंगे कर्तव्य तुम्हें लेना हो ले ले प्राण।
१५. “इधर ये छूट रहे हैं बाण” हृदय है आदर से उस ओर,  
“बचाओ ! यों न मिटाओ त्राण” हाथ है त्राण नरक की डोर,  
“अकेले क्यों देते हो प्राण !” बनेंगे ऐसे कई करोड़।
१६. मुहम्मद पर सब कुछ कुर्बान मौत के हो तो हो मेहमान,  
कृष्ण की सुन मुरली की तान, चलो हो सब मिलकर बलिदान।
१७. मुझे हो आने में सतोष, रचो बलिदानों के सोपान।



जीत उन्ही की है।<sup>१८</sup> वे शूली को ईसा की शोभा मानते हैं और प्यारी हथकड़ियाँ और बेड़ियाँ ही उन्हें सतोष देती हैं।<sup>१९</sup> उनकी टेक जीवन का फूल चढ़ाकर भी अन्यायो का प्रतिकार करना है।<sup>२०</sup> इस प्रकार हम देखते हैं कि बलिदान की भावना उनके काव्य का प्रमुख तत्त्व है। यह भावना इतने तीव्र स्वर में और इतनी अधिक आवृत्ति के साथ किसी अन्य कवि के काव्य में नहीं दिखलाई पड़ती। बलिदान की चर्चा चल जाने के कारण मैं इस बात का उल्लेख भी यही कर दूँ जिसका संकेत माखनलालजी ने 'माता' की भूमिका में दिया है। उनकी शिकायत है कि, "जेल की तस्वीर से काव्य के माधुर्य तक सीधी खड़ी रेखा खींच सकनेवाली पाठक की आँखें इस समय तक भी' ऐसे लेखका को नहीं मिली हैं "जो जिंदगी से चलने को कहते हैं, और कलेजे से गाने को," और, "उन्हे न हमने बलि की कीमत् में कूता, न गायन की जाज्वल्य ज्वाला के मूल में।" यह एक बड़ा विचारणीय प्रश्न है। सचमुच आज का हिन्दी-समाज कतिपय प्राणवान लेखकों की निर्दयता पूर्वक उपेक्षा करता जा रहा है और अनेक बेजान तुक-वदियों की प्रशंसा में पुस्तकों का ढेर लगा रहा है। मरस्वती की सेवा करते-करते माखनलालजी को आज पचास वर्ष हो गए, पूरी आधी शताब्दी बीत गई, परन्तु पत्र-पत्रिकाओं में यत्र-तत्र छुट-पुट लेखों के अतिरिक्त उनके लिए हिन्दी-समाज ने और क्या किया है ? प्रसादजी

१८ बलि होने की परवाह नहीं, मैं हूँ कष्टों का राज्य रहे,

मैं जीता, जीता, जीता हूँ, माता के हाथ स्वराज्य रहे।

१९. आत्म-देव प्यारी हथकड़ियाँ और बेड़ियाँ दें परितोष,

उतनी ही आदरणीया है, जितना वह जय-जय का घोष।

'शूली-वह ईसा की शोभा' वह विजयी दिन दूर नहीं।

२० 'टेक ?' अन्यायों का प्रतिकार, चढ़ा कर अपना जीवन-फूल।

की स्वर्गयात्रा के पश्चात् मंगलाप्रशद पारितोषिक उनके लिए पार्सल किया गया था। यदि यही नियम हो तो स्वर्गीया सुमंदाजी के लिए कौन सा नियम लगाया जायगा ? आज सचमुच हमारे पास जी कर लिखनेवालों की बड़ी कमी है और जो अपने प्राणों की शिखा को अपनी अभिव्यक्ति का श्रृङ्गार बनाते हैं, उनकी ओर हमारा ध्यान ही नहीं जा पाता। यही कारण है कि हमारे पास जीवत साहित्य बहुत कम है और जो कुछ है उसमें अधिकांश कल्पना की क्रीडा का परिणाम प्रतीत होता है।

जिन घटनाओं ने जन-मन के पथ पर अपने पैरों के गहरे चिह्न अंकित कर दिए थे, वे माखनलाल जी के काव्य में यत्र-तत्र अपने अस्तित्व के लिए आवाज लगा देती हैं। रिफार्म एक्ट<sup>१</sup>, रोलट एक्ट<sup>२</sup>, अमृतसर का अधिवेशन<sup>३</sup>, पूर्ण स्वराज्य की माँग<sup>४</sup>, तिलक को सजा<sup>५</sup>, जालियानवाला बाग उनके काव्य में अनायास उभर आए हैं। परंतु इन घटनाओं का उल्लेख या सकेन भर ही मिलता है। इनके ऊपर उन्होंने स्वतंत्र रचनाएँ नहीं लिखीं। कुछ घटनाएँ ऐसी भी हैं जिन पर स्वतंत्र रचनाएँ प्राप्त होती हैं। परंतु, इन रचनाओं में वर्णनात्मक

२१. सागर की छाती चीर बली, अधिकार उठाने दूट पड़ा,

उस पार्लियामेंट-रूम से सहसा रिफार्म एक्ट जब छूट पड़ा।

२२ 'हथियार न लो' की हथकड़ियाँ रोलट का हिय में धाव लिये,

डायर से अपने लाल कटा, कहती थी आँचल लाल किये।

२३ राष्ट्रीय शक्ति ने तुझसे ही अमृतसर में था त्राण लिया।

२४ "मेरे जीते जी पूरा स्वराज्य भारत पाये अरमान यही।"

२५ तुझको कष्ट नहीं देंगे हाथों में झडा ले लेंगे,

मडाले के क्या शूली के कटो को सादर भेलेगे।

या इतिवृत्तात्मक शैली न होकर भावात्मक शैली ही अपनाई गई है। इन रचनाओं में घटनाओं द्वारा उत्पन्न कवि-हृदय की प्रतिक्रिया का ही अंकन हुआ है। 'आराधना', 'जीवित-जोश', 'दुखभोगी', 'माँ का मन' आदि कविताएँ इसी प्रकार की हैं।

अंग्रेजों की दमन-नीति, उनकी हिन्दुओं के प्रति भावना और उनके द्वारा किए गए अत्याचारों का भी इनके काव्य में परिचय मिलता है। अंग्रेज हमारे पूर्व-पुरुषों को डाकू और लुटेरे कहते थे।<sup>१६</sup> उनका मत था कि भारतवासी लकड़ी-पानी ढोनेवाले कुली हैं। इनमें राज्य-संचालन की योग्यता नहीं है।<sup>१७</sup> उनके मुँह बन्द कर दिए गए थे, उनकी कलम रोक दी गई थी। शस्त्र-धारण महान अपराध समझा जाता था।<sup>१८</sup> कैदियों को कारागार में डाल कर उनसे चक्की पिसवाई जाती थी।<sup>१९</sup> और यदा-कदा उनके तनावुजों पर अधिकारियों के चरण-चचरीकों को अनुराग उत्पन्न होना भी साधारण-सी बात थी।<sup>२०</sup> आंदोलनकारियों

२६. स्मृतियाँ ठुकराई जाती हैं शिर झुकते कर बिनती,

डाकू और लुटेरों में हैं पुरुषाओं की गिनती।

२७. भारत को कुछ अधिकार मिले ? ना, वह अधिकारो योग्य नहीं,  
लकड़ी-पानी ढोने वालों को राज्य-शक्तियाँ योग्य नहीं।

२८. मैं "मुँह बंदी" का हार हिये "मत लिखो" कठिन ककण धारे,  
"भारत रक्षा" के शूलों की पाँवों में बेड़ी झनकारे।  
"हथियार न लो" की हथकड़ियाँ रौलट का हिय में घाव लिये,  
ढायर से अपने लाल कटा, कहती थी आँचल लाल किये।

२९. कारागारों में चक्की पिस रही देवताओं से।

३०. इतने पर भी कैद में जो मैं इतराने लगूँ,  
क्यों न मला श्रीचरण की मृदु ठोकर खाने लगूँ।

के साथ बड़ा निर्दय व्यवहार किया जाता था।<sup>३१</sup> साराश यह कि देश की समाजमयिक स्थिति का उनके सूक्ष्म काव्य में परिचय प्राप्त होता है। विशद वर्णन और सपूर्ण सूचना उन्होंने नहीं दी है। इसके कारण भी दूँढ़े जा सकते हैं। एक तो उनकी भावुक प्रकृति इतिवृत्तमयी वर्णनात्मक शैली के अनुकूल न थी। दूसरे उन्होंने स्लेट-पेन्सिल लेकर कविताएँ नहीं लिखी हैं। जो कुछ लिखा है वह “सध न सकनेवाले आवेगों में गाने का प्रयास” है। इन सब कारणों से उनके काव्य में यत्र-तत्र कुछ रेखाएँ ही मिलती हैं जिनके संयोग से एक पूर्ण चित्र की कल्पना नहीं की जा सकती। उनके ऐतिहासिक संकेतों में भी उनकी भावुकता और आत्मिक प्रतिक्रिया का ही प्रमुख रूप से चित्रण हुआ है।

सैद्धान्तिक पक्ष में माखनलालजी की आत्मा लोकमान्य तिलक के आत्यधिक निकट प्रतीत होती है। उनके निःशस्त्र क्रान्ति मार्ग पर उन्हें पूर्ण विश्वास था। धमनुप्रेरित क्रान्ति की जो भावना लोकमान्य के जीवन का संचालन कर रही थी वही इनमें भक्ति-मिश्रित बलिदान की भावना के रूप में दिखाई पड़ती है। देश के नभोमंडल में उस समय आध्यात्मिकता के स्वर भी गूँज रहे थे। परन्तु, इनमें बौद्धिक आध्यात्मिकता की अपेक्षा भावात्मक भक्ति का ही प्राधान्य दिखलाई पड़ता है। मैंने ऊपर उल्लेख कर दिया है कि महात्मा गाँधी, गोखले और तिलक दोनों को आत्मसात करके चले थे। इसलिए लोकमान्य तिलक और महात्माजी के सिद्धांत में कोई अंतर नहीं है। परन्तु, महात्माजी आध्यात्मिकता की ओर अधिक झुके थे और तिलक दार्शनिकता की ओर। माखनलालजी के काव्य में तिलक की अग्निमयी आत्मा के दर्शन होते हैं, महात्माजी के प्रशांत हृदय के दर्शन नहीं। उनमें अग्नि है,

---

३१. कसे हुए पीटे जाते हैं भारी शोर मचाते हैं

हा ! हा ! हमें पीटनेवाले जरा नहीं सकुचाते हैं,

ज्वाला है, जलन है और कहीं-कहीं उद्वेग भी है। सुख-दुख को सम मान कर चलनेवाली आध्यात्मिक शांति उनमें नहीं दिखलाई देती। इस सूक्ष्म अंतर के अतिरिक्त महात्माजी के 'मस्त सिद्धांतों को वे शत्रु के साथ स्वीकार कर लेते हैं। हिंसामयी क्रांति का उन्होंने स्थल स्थल पर विरोध किया है। चाहे सारा ससार ही पलट जाय, परंतु उन्होंने अपने हाथों में हथियार न लेने की प्रतिज्ञा कर ली है<sup>३१</sup>। राष्ट्र-मंच को रणोन्मत्त व्यक्तियों से पूर्ण देख कर, वे उसे छोड़ देना चाहते हैं<sup>३२</sup>। यदि पाप से, अधर्म से उन्हें देश-भक्ति भी मिलती हो तो वे उसके लिये भी दूर से ही हाथ जोड़ने को तैयार हैं<sup>३३</sup>। प्राण की बाजी लगा कर भी वे अन्याय का प्रतिकार करते हैं। भगवान् कृष्ण और मुहम्मद में उनके लिए कोई भेद नहीं है<sup>३४</sup>। उनका कहना है कि जो अपने ही देशवासियों से द्वेष रखते हैं वे मूर्ख कुछ भी नहीं कर सकते<sup>३५</sup>। वे अपराध का बदला अपराध नहीं मानते। अपराधियों के लिए भी भगवान् से उनकी प्रार्थना है कि उन्हें सदबुद्धि मिले, उनके हृदय में मानवता के प्रति प्रेम उत्पन्न हो और भगवान् के चरणों में भक्ति हो<sup>३६</sup>। वे तो भगवान् से अधिक

- 
३२. 'पलट जाये चाहे ससार न लूँगा इन हाथों हथियार।'  
 ३३. राष्ट्र-मंच रण-रातों को दो, विपद भली, मैं भली यहाँ,  
 ३४. पाप से मिलती हो तो देव ! नहीं है देश-भक्ति की चाह,  
 ३५. मुहम्मद पर सब कुछ कुर्बान मौत के हों तो हों मेहमान,  
 कृष्ण की सुन मुरली की तान चलो, हो सब मिलकर बलिदान।  
 ३६. करेंगे क्या, यह वे जड़ जीव ? जिन्हे जननी जायो पर रोष।  
 तपस्वी रख सकते हैं टेक मिलाकर सादर जीवित जोश।  
 ३७. अपराधी हैं ! होने दो, उसका बदला अपराध नहीं,  
 उस पर पोत चलेगे कैसे, हो जो सिधु अगाध नहीं।  
 विनती कर इन सब जीवों का मानवता पर प्रेम बढे,  
 चक्रपाणि तेरे चरणों का इन पर प्यारा रंग चढ़े।

की कल्याण-कामना करते हैं <sup>३८</sup>। इस प्रकार उनके काव्य में अहिंसा, सत्य, समता आदि के सिद्धांत बराबर प्राप्त होते हैं। इन सिद्धांतों के मूल में गाँधीवादी दर्शन ही काम करता हुआ दिखलाई देता है।

इस युग के समस्त कवियों की यह एक बड़ी भारी विशेषता रही है कि वे भारत के गौरवपूर्ण अतीत के बड़े प्रेमी और भक्त थे। प्रत्येक कवि ने किसी न किसी रूप में अतीत का गौरव गाया है। भारत का अतीत धर्म, ज्ञान, विज्ञान, कृषि, योग, दर्शन, धन, वैभव, सभ्यता, संस्कृति सब में ससार के सब देशों से आगे था। देश की परतंत्र गिरी हुई दशा में उसका यह गौरवपूर्ण अतीत, उसकी स्वाभिमान-रक्षा का एकमात्र आवार और उसकी प्रगति-प्रेरणा का एकमेव तत्व था। देश के सुवारकों और नेताओं ने राष्ट्रीय जागरण में इससे बड़ी सहायता ली है। कवियों ने भी इस स्वर्णिम अतीत का चित्रण किया है। अतीत-चित्रण इस युग की एक प्रमुख प्रवृत्ति थी।

परंतु, माखनलालजी के तत्कालीन काव्य में यह प्रवृत्ति नहीं पाई जाती। वे अतीत प्रेमी नहीं हैं। उन्होंने भारत के गौरवपूर्ण अतीत का चित्रण नहीं किया है। कदाचित् उन्हें अतीत से प्रेम हो, परंतु उनके काव्य में तो यह बात नहीं पाई जाती। उनकी दृष्टि वर्तमान के विषम जाल में ही उलझी रह गई। उनके व्यस्त जीवन के अत्यल्प साहित्यिक क्षणों से वर्तमान ही इतने रूप धर कर वाचा-दान मॉग रहा था कि वे समय की आड़ में खड़े हुए उज्ज्वल अतीत को देख ही न पाए।

यही कारण है कि उनके प्रशस्ति गान और उनकी वीर-पूजा भी आधुनिक युग के वीरों तक सीमित है। लोकमान्य तिलक और महात्मा-गांधी के आसपास ही उनकी वीर पूजा की भावना भोवर देती रही।

३८ माता ! मेरे बंधुओं का काली-मर्दन कल्याण करे,

किसी समय उनके हृदयों में मानवता का भाव भरे।

पौराणिक पुरुषों के आदर्शोच्च जीवन और ऐतिहासिक वीरों के प्रचट पराक्रम की ओर वे दृष्टिपात न कर सके । फलस्वरूप उन्होंने कोई आख्यानक प्रबन्ध-रचना नहीं की जो इस युग के कवियों की एक प्रधान विशेषता रही है ।

वर्तमान की तीव्र सवेदना के कारण मातृभूमि का परपरागत मानवीकृत रूप उनमें कुछ भिन्नता लिए है । मातृभूमि के वदना-गीतों की परंपरा श्रीधर पाठक से प्रारंभ होकर बंगाल के महाकवि बंकिम और रवीन्द्र से प्रभावित और प्रोत्साहित होती हुई आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी, रामनरेश त्रिपाठी, मैथिलीशरण जी गुप्त आदि में सतत समगति से बढ़ती गई । परंतु माखनलालजी में इसका एक दूसरा ही रूप प्राप्त होता है । उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो जायगी —

गिरिवर भ्रू-भग धारि, गगंधार कठहार  
सुर-पुर-अनुहार, विश्ववाटिका-बिहारी  
उपवन वन वीथि-जाल सुन्दर सोइ पट-दुसाल  
कालिमाल विभ्रमाऽलि मालिकाऽलिकाऽली ।

—श्री श्रीधर पाठक

वदे मातरम् ।

सुजलाम् सुफलाम् मलयज-शीतलाम्

शस्य श्यामलाम् मातरम् ।

—श्री बंकिमचन्द्र

अयि सुवन-मन-मोहिनी

अयि निर्मल सूर्य करोज्ज्वलधारिणि, जनकजननि जननी ।

नीलसिधु जलधौत चरणतल

अनिल विकम्पित श्यामल अचल

अम्बर-चुम्बित भाल हिमाचल शुभ्र तुषार किरिटिनी ।

—श्री रवीन्द्रनाथ

( ५६ )

विविध-सुमन समूह-चित्रित  
शस्य श्यामल-वसन-सज्जित  
मलय-मारुत से सुगधित  
रत्नगर्भा जननि ।  
मगल-करणि सकट-हरणि ।  
अभय दुर्जया शक्ति-धारिणि,  
निमिषमे अरि-उर-विदारिणि,  
खड्गहस्ता तेजरूपिणि,  
देवि दुर्जन-दलनि ।

—श्री रामनरेश त्रिपाठी

नीलाबर परिधान हरित-पट पर सुदर है ।  
सूर्य-चद्र युग मुकुट मेखला रत्नाकर है ।  
नदियों, प्रेम-प्रवाह सूर्य-तारे मडन हैं ।  
वदी विविध विहग शेषफन सिंहासन है ।  
करते अभिषेक पयोद है बलिहारी इस वेष की  
है मातृभूमि तू सत्य ही सगुण मूर्ति सर्वेश की ।

—श्री मैथिलीशरण गुप्त

मैं “मुँह बन्दी” का हार लिये, “भूत लिखो” कठिन ककरण धारे,  
“भारत रक्षा” के शूलों की पाँवों में बेड़ी भनकारे,  
“हथियार न लो” की हथकड़ियाँ, रौलट का हिय में धाव लिये,  
डायर से अपने लाल कटा कहती थी, आँचल लाल क्रिये ।

या

आधी रात करोड़ों बधन, अन्यायों से झुकी हुई,  
पराधीनता के चरणों पर, आँसू ढाले रुकी हुई ।

—श्री माखनलाल चतुर्वेदी



उपर्युक्त उदाहरणों से स्पष्ट है कि मातृ-भूमि के वदना-गीतों में पहले दैवीकरण की भावना प्रचलित थी। भारत-माता का जो रूप चित्रित किया गया था उसमें रूप की विराटता और अमित शक्ति का सकेत मिलता है। कवि के हृदय में आशा और उल्लास का आभास दिखलाई देता है। परन्तु, माखनलालजी ने जो चित्र दिया है वह एक करुण मानवी का चित्र है, वह एक शक्तिहीन, बधनों से जकड़ी हुई अश्वला का चित्र है, प्रचंड शक्ति-संयुक्त, खड्गहस्ता, स्वयं-समर्थ दुर्गा का चित्र नहीं। पहले चित्रों में आशा की किरणों का प्रकाश है, अंतिम चित्र में वेदना के आसुओं का तारल्य, पहले चित्रों में उल्लास की गजना है, अंतिम चित्र से झलकती है वेदना और व्यथा, पहले चित्रों में शक्ति की हृकार है, अंतिम चित्र में विवशता का रोदन। सारांश यह कि वे यथार्थ की ठोस भूमि पर ही पैर जमाए रहे, कल्पना के पखों पर चढ़ कर गगनगामी बनने का प्रयास उन्होंने नहीं किया। देश की जैसी दीन दशा थी, वैसी ही उन्होंने चित्रित कर दी। उस पर काल्पनिक देवत्व का आरोप उन्होंने नहीं किया।

उनके राष्ट्रीय काव्य की एक बड़ी भारी विशेषता उसकी उपासना-भूमि में है। वे देश की सेवा को भी भगवत्प्राप्ति का एक साधन मानते हैं। उनकी इस उपासना-भूमि का उल्लेख मैं आगे भक्ति के प्रकरण में करूँगा।

### भक्ति काव्य—

उनके काव्य की दूसरी बड़ी शक्ति की है। माखनलालजी के पास भक्त का विह्वल हृदय है। उन्हें भगवान में अटूट श्रद्धा और अडिग आस्था है। इसका कारण ढूँढ़ने के लिए हमें बहुत दूर नहीं जाना होगा। वे वैष्णव-कुल में उत्पन्न हुए हैं, रेवा के पावन कूलों में उनका

शोशव वीता है। आज भी नर्मदाजी के किनारे नगरो की गली-गली में राम-नाम गूँजता रहता है, पचासो मदिरो के सॉफ़-सबरे शख और थड़ियाल की ध्वनि के साथ चॉदी-सोने में डूबते-उतराते रहते हैं। मदिर-मदिर के आँगन में असख्यो भक्तो को कूद-कूद कर नाचते हुए मैने देखा है, और देखा है सैकड़ो-हजारो श्रदालुओ को बिना पद-त्राण के अमरकट और खवात की खाडी के दो दूरस्थ बिन्दुओ को मिलानेवाली, नौ योजन के शरीरवाली रजत-रेखा रेवा की भाव विह्वल हो पथ्रिमा लगाते। गौरीशकर महाराज और धूनीवाले दादा कल हीँ तो यहाँ धूनी रमा कर घूम रहे थे और आज भी हरेराम महाराज की मस्त करतालो से रेवा की लहरें नाच रही हैं। यहाँ के कीर्त्तनो में बच्चे कूदते हैं, बड़े उछलते हैं और बूढ़े सिर हिलाते हैं। वैष्णव कुल में और ऐसे भक्तिपूर्ण वातावरण में जन्म लेकर माखनलालजी का भस्त होना नितात स्वाभाविक है।

अब प्रश्न यह उठता है कि वे किस प्रकार के भक्त हैं? उनमें सतो की निर्गुण-भक्ति प्रबान है या भक्तो की सगुण साकारोपासना प्रमुख है? कतिपय आलोचको ने उनकी तुलना सफियो से की है। परतु, सफियो का परमात्मा के प्रति कान्ता-भाव होता है और इनमें सेवक और सेव्य भाव की ही प्रधानता दिखलाई पडती है। इसलिए, सफियो से उनकी तुलना करना उचित प्रतीत नहीं होता। यदि हम उन्हें निर्गुण भक्तो की कोटि में बैठते हैं तो भी सगति नहीं बैठती। एक तो इनमें ज्ञानाश्रयी सतो की दार्शनिक पृष्ठभूमि का अभाव है और दूसरे ये भावना में सगुण भक्तो के अत्यधिक निकट पहुँच गए हैं। परतु, उन्हें सगुणो-पामक भक्त मानना भी युक्तियुक्त न होगा। उन्हें भगवान में अडिग आस्था है। परतु, भगवान के किस रूप में उनकी यह आस्था है, यह बात उनके काव्य से स्पष्ट नहीं होती। कतिपय रचनाओ में वे भगवान राम

का स्मरण करते हैं, और कुछ दूसरी रचनाओं में भगवान् कृष्ण को संबोधन । कुछ रचनाएँ ऐसी भी हैं जिनमें राम और कृष्ण दोनों ही का नाम नहीं है । ये रचनाएँ किसी अज्ञात परतु व्यक्त सत्ता की ओर संकेत करती हैं । इस प्रकार यदि वे निर्गुण भक्त नहीं हैं और सगुण भक्त भी नहीं हैं, तो उनकी भक्ति का स्वरूप क्या है ? वे किस प्रकार के भक्त हैं ? क्या हम उनकी भक्ति को निर्गुण और सगुण भावना का समीकृत रूप मान सकते हैं ? यदि ऐसा होता तो उनकी भावना के आलम्बन का एक सुनिश्चित रूप तो मिलना चाहिए था । परतु, वे कभी सगुण रूपों को संबोधन कर देते हैं और कभी किसी अनाम, अज्ञात को पुकार उठते हैं । तात्पर्य यह कि उनकी भक्ति का आलम्बन निश्चित नहीं है । परतु, यदि हम उनके समस्त काव्य को सामूहिक रूप से देखते हैं तो एक बात स्पष्ट हो जाती है । उनका झुकाव भगवान् के कृष्ण रूप की ओर ही अधिक दिखलाई पड़ता है ।

मध्ययुगीन भक्तों की भाव-विह्वलता, अडिग आस्था, अटूट श्रद्धा, अखंड विश्वास, विनय, विचारधारा, अभिलाषा आदि का उनके काव्य में सुंदर संयोग हुआ है । भगवान् के पद-पद्मों में यदि वे अपने पाप पुंज को नष्ट होता हुआ देखते हैं<sup>३९</sup> तो वे कुटिल-मन-मानवों से क्रुद्ध भगवान् को उपदेश से, आक्षेप से 'कालो' से न रूठने के लिए कहते हैं<sup>४०</sup> ।

३९. हे देव ! तेरे दाँव ही निर्णय करेंगे आप,  
उस ओर तेरे पाँव हैं इस ओर मेरे पाप ।

४०. कालों से मत रूठो प्यारे सोचो प्रकट नतीजा,  
जिससे जन्म लिया है वह काला ही था बीजा ।  
मुझसे कह छल-छद्म बने जो शान दिखाने वाले  
मैं तो समझूँगा बाहर क्या भीतर भी हो काले ।

भाव विह्वल होकर कवि कह उठता है कि मैं भाव की चिन्धियों में ममता का ताजा मसाला डाल कर चिक्कण हृदय-पत्र प्रस्तुत करता हूँ और उस पर नवधा की नौ कोनेवाली फ्रेम लगा देता हूँ। हे भगवान ! तू उस पर अपना चित्र बना दे। मैं उस चित्र पर आत्म-विस्मृत होकर प्राण-पुष्प चढ़ा दूँगा<sup>४१</sup>। उनकी कामना है कि वे उनके सॉवले को पचभूत निर्मित अपनी पचवटी में बसा लें और अतः उसमें ही लीन होकर इस जग-ज्वाला को शांत कर दें<sup>४२</sup>। परंतु इस ज्वाला-शांति के समय शर्त्त रहेगी कि वह मनमोहन नयन में ही बसा हो<sup>४३</sup>। वे आगे-पीछे, दाएँ-बाएँ चारों ओर उस मोहिनीमूर्ति को ही देखना चाहते हैं<sup>४४</sup>। वे उस सॉवली सूरत को प्राण के मोल पर भी नहीं भूलना चाहते<sup>४५</sup>। पद-पद्मों से दूर स्वर्ग को भी वे रौरव नरक के समान समझते हैं<sup>४६</sup>। एक दिन

४१. भाव-चिन्धियों में ममता का डाल मसाला ताजा

चिक्कण हृदय-पत्र प्रस्तुत है अपना चित्र बना जा,  
नवधा की, नौ कोने वाली, जिसपर फ्रेम लगा दूँ  
चंदन, अक्षत भूल प्राण का जिस पर फूल चढ़ा दूँ।

४२. मार पाँच बटमार, सॉवले रह तू पचवटी में  
छिने प्राण-प्रतिमा तेरी भी, काली पर्णकुटी में।

अपने जी की जलन बुझाऊ अपना-सा कर पाऊँ,  
“वैदेही सुकुमारि कितै गई” तेरे स्वर में गाऊँ।

४३. मैं मिटूँ जिस रोज मनहर तू मेरी आँखों में हो।

४४ सॉवली सी सूरत को माधुरी सी मूरत को  
प्राण बलि जाने दे तू आँखों से न जाने दे।

४५. जिस ओर देखूँ बस अड़ी हो तेरी सूरत सामने  
जिस ओर जाऊँ रोक लेवे तेरी मूरत सामने।

४६. पद-पद्मों से दूर, स्वर्ग भी जीवन का रौरव होगा।

सूरदासजी ने तग आकर गोपाल से उनकी गाय सभ्हालने के लिए प्रार्थना की थी। कुछ वैसी ही विनय माखनलालजी ने भी की है<sup>१३</sup>। गीता के सव्यताची को भगवान ने उपदेश दिया था—

यत्करोषि यदश्नासि यज्जुहोषिन्ददाति यत् ।  
यत्तपस्यसि कौन्तेय तत्कुरुष्व मदर्पणम् ॥

इस उपदेश का श्रोता ने, सतो ने पालन किया और आज भी कवि अपनी कल्पना के कुसुम को कृष्णार्पण कर देता है। वे जीवन की नाना वृत्तियों को उनके उल्लसित रूप में चित्रित कर कृष्ण चरणों में चढ़ा देते हैं।<sup>१४</sup>

पत्नी की मृत्यु के पश्चात् तीन वर्ष के दीर्घ काल तक कवि रोग के विकराल पजे में रहा। उससे छूटने पर उसे अनुभव हुआ कि भगवान ने उसे नया जन्म दिया है। उसका हृदय विश्व-वनमाली के चरणों में श्रद्धा से झुक जाता है। नव-जीवन का उल्लास, भगवान की सदैव सत्ता में विश्वास और हृदय के असीम आह्लाद की उन्मुक्त व्यञ्जना करते हुए 'जय जय' के निरंतर नादों से कवि ने 'नव भारत' को गुजा

४७ गो गण सँभाले नहीं जाते मतवाले नाथ  
दुपहर आई बर-छोह में बिठाओ नेक ।  
वासना-विहग वृज-वासियों के खेत चुगों,  
तालियों बजाओ आओ मिल के उडाओ नेक ।

४८ नाचूँ जरा सनेह नदी में मिलूँ महासागर के जी में  
पागलनी के पागलपन ले तुझे गूँथ दूँ कृष्णार्पण में ।

उड़ने दे घनश्याम गगन में ।

दिया है।<sup>१९</sup> साराश यह कि माखनलाल जी की मध्ययुग के भक्त का हृदय मिला है। भावना-विचारणा में, आस्था-अभिलाषा में, उत्साह में, विश्वास में, याचना में, प्रार्थना में वे एक भक्त दिखलाई पड़ते हैं।

माखनलाल जी की भक्ति का दूसरा पक्ष भी है। वे राष्ट्र-सेवा को भी आराध्योपासना ही मानते हैं। देश-भक्ति को वे साधना-मार्ग मानते हैं जिस पर चल कर वे अपने आराध्य के चरणों तक पहुँच सकते हैं। उनकी गीत-गंगा का सागर और कारा की कठिन तपस्या का वरदान एक है। उनके लिए जो भीतर भगवान है वही बाहर देश है। मरण को वे त्यौहार मानते हैं, कारण कि उससे बलिदान की पूर्णता प्रकाशित होती है और बलिदान के पूर्ण होने पर आराध्य प्रसन्न हो जाता है। दिनकर जी के शब्दों में “उनके भीतर का योद्धा भक्त और भक्त योद्धा है।” वास्तव में भक्ति भगवान के चरणों तक पहुँचानेवाला एक मार्ग है। माखनलाल जी देश-सेवा को भी एक मार्ग मानते हैं जिस पर चल कर भगवान के चरणों तक पहुँचा जा सकता है। दोनों मार्ग एक ही लक्ष्य तक पहुँचाते हैं। परंतु, विद्वानों का ऐसा मत रहा है कि आज के युग में आत्मोन्मुख, पराश्र-यापेक्षी, निष्क्रिय, भाव-प्रधान भक्ति की अपेक्षा परोपकारमूलक, स्वावलम्बिनी, उत्तम प्रधान, कर्मप्रिय, राष्ट्र सेवा ही अधिक हितकर है। आज हम स्वतंत्र हैं। परंतु, जब देश परतंत्र था, चारों ओर निराशा छाई हुई थी, तारुण्य सोया था, उस समय घर के एकांत कोने में

---

४९. जय जय जग-आधार विश्व-वन-माली जय जय  
नित नव रचना-कुशल अरे ओ ख्याली जय जय  
नव बल, नव उत्साह नया पन छाया जय जय,  
हम नये नये लो हो गये नई नई पाई विजय

ध्यान लगा कर भाव-मग्न हो जाने से या मदिरों में नाच-नाच कर भजन गाने से देश का उद्धार न होता। आवश्यकता थी सोये हुए तारुण्य-केसरी को ललकार कर जगाने की, स्वातन्त्र्य-संग्राम में सैनिकों का सघट्ट जमा करने की, मातृ-भू की वेदी पर अपने मस्तकों को फूल बना कर चढ़ा देने वालों को उत्साहित करने की। माखनलाल जी ने यही सब किया। उनकी भक्ति देशकाल के अनुरूप ही रही। छत्रपति शिवाजी भी इसी प्रकार के भक्त थे। कहा जाता है कि पहले वे एकांत साधना की इच्छा रखते थे, परंतु पश्चात् समर्थ गुरु के उपदेश से उन्होंने देश-सेवा का व्रत ले लिया। बन्दा बैरागी के विषय में भी ऐसी ही बातें बतलाई गई हैं। एकांत, वैयक्तिक साधना को सामाजिक भूमि पर प्रतिष्ठित करने का जो श्रेय समर्थ गुरु रामदास जी को था वही इस युग में योगिराज अरविन्द को है। आध्यात्मिक राष्ट्रवाद सर्व प्रथम उनके ही श्री मुख से स्फुरित हुआ। उन्होंने ही सबसे पहले देश-सेवा को आध्यात्मिक रूप-रंग दिया। तभी से देश सेवा भगवान की पूजा बन गई। हिन्दी में इस पूजा-भावना का यदि किसी ने समुचित स्तुति किया है तो वे माखनलाल जी ही हैं। हिन्दी के और किसी भी कवि में यह भावना नहीं मिलती। उनके प्रारम्भिक काव्य में इस भावना की झलक मिल जाती है। आगे चल कर तो यह भाव वारा प्रचंड वेग धारण कर लेती है। शूल की वीर-सेज पर रातों रातों काटने का निश्चय कर वे अपने जीवन को आशा की डोर लेकर आई हुई वैभव की पनिहारिण के फंदे में न फँसने के लिए चेतावनी देते हैं, क्योंकि वे अपना बलिदान कर अपने आराध्य की भोंकी देखना चाहते हैं<sup>५०</sup>। यहीं हमें उनके आध्यात्मिक राष्ट्रवाद की झलक मिल जाती है।

---

५०. वैभव की पनिहारिण आईं द्वारे अमृत पिलावे  
रूठी, दुःखित गईं, तुम थे सुरू पर दीवाने,

प्राग्भिक काव्य मे ही उनकी दो कविताएँ 'रामनवमी' पर मिलती हैं। दोनों मे देश-प्रेम और भक्ति का सुंदर संयोग हुआ है। कवि भगवान से देशोद्धार के लिए प्रार्थना करता है। आर्यों का रथ पथ उन्मुक्त हो, क्षत्रिय-कुल का गौरव जागरित हो और देश स्वतंत्र हो, इन सबके लिए कवि भगवान का आह्वान करता है<sup>१</sup>। परंतु दोनों कविताओं के स्वर मे अंतर है। पहली कविता सन् १९०६ मे लिखी गई है, और दूसरी इसके दस वर्ष पश्चात् सन् १९१६ मे लिखी गई है। पहली कविता मे भक्ति का रंग गाढ़ा है, आशा के स्वर सबल हैं, विनय की नम्रता और विश्वास की दृढ़ता है। परंतु, दूसरी 'रामनवमी' तक आते-आते भक्ति का रंग फीका हो गया है, आशा के स्वर भीमे पड़ गए हैं, विनय के स्थान पर आवेश और विश्वास के स्थान पर असंतोष छा गया है। चिरकाल तक पुकारते-पुकारते कवि की पुकार चीत्कार बन जाती है। इस बार की नवमी को भी खाली जाते देख कर कवि धैर्य खो कर कहे उठता है, "क्या नवमी फिर भी खाली जायेगी रे इस बार।" यह कविता तत्कालीन राजनीतिक निराशा का सुंदर चित्र उपस्थित करती है। बात यह है कि ये दोनों कविताएँ सकाम स्वरो से पूर्ण हैं। कवि की कामना है कि भगवान उसके देश का उद्धार करे। परंतु, बार-बार स्वरो के निष्फल शून्य मे विलीन होने पर—बैधे हुए द्वार पर निराश भिखारी की अंतिम खीझ भरी पुकार-सा—कवि इस कविता मे अत्यंत उद्विग्न हो उठा है। इस प्रकार हम देखते हैं कि माखनलालजी की भक्ति मे मध्ययुगीन

---

आज शूल की वीरसेज पर सोचा काटे रातें,  
वह आई आशा की डोरी लेकर, करने चाते,  
बंध मत जाना मेरे जीवन, बलि हो झोंकी झोंकूँ,

५१. पधारो, दशो दिशा मे नाथ हुआ आर्यों का रथ-पथ बढ़  
पधारो, रघुकुल की वह शान—जिलाओ—दिखला कर स्वच्छंद।



भक्तों की भावना और विचारणा है, समयानुकूल भक्ति का स्वस्थ स्वरूप है और चिरकालिक प्रतिकूल परिस्थितिजन्य असतोष की भूलक भी ।

### प्रेम-काव्य—

द्विवेदी-युग बड़ा आदर्श प्रिय, मर्गादावादी और नीरस युग रहा है । इस युग में प्रेम जैसी प्रवृत्ति के लिए स्थान न था । शृ गार इस युग की अस्पृश्य प्रवृत्ति समझी जाती थी । कवि गण इसका चित्रण अत्यंत डरते-डरते करते थे । जो करते भी थे वे उसे आदर्श के रंग में डुबो डुबो कर करते थे । इस युग का प्रेम-काव्य श्री श्रीधर पाठक के 'एकातवासी योगी' से प्रारंभ होता है और उससे प्रभावित होकर 'प्रेम-पथिक', 'शिशिरपथिक', 'मिलन' 'ग्रन्थि' आदि में बहता रहा है । इसकी सर्व प्रथम विशेषता यह रही है कि यह आख्यानमूलक है । दूसरे, उसका आदर्शीकरण किया गया है । पतंजली की 'ग्रन्थि' में प्रेम के निराशामूलक स्वरूप की भी अभिव्यक्ति हुई है । परंतु, प्रेम के आदर्शीकरण की प्रवृत्ति प्रायः सब कवियों में पाई जाती है । प्रेम के उदात्तीकरण की यह धारा छायावाद युग की भूमि में भी बहती रही । 'प्रेम पथिक' में प्रतादजी ने प्रेम-पथ का उद्देश्य उस सीमा पर पहुँचना बतलाया है जिसके आगे कोई राह नहीं है । प्रेम को उन्होंने निर्वैयक्तिक और परमेश्वर का स्वरूप माना है<sup>५</sup> । प्रेम की यही आदर्शात्मिक प्रवृत्ति समाजोन्मुखी कर के समाज प्रेम और विश्व प्रेम में पर्यवसित कर दी गई है । 'प्रियप्रवास' की राधा इसका ज्वलंत उदाहरण है ।

५२. इस पथ का उद्देश्य नहीं है श्रांत भवन में टिक रहना

किन्तु पहुँचना उस सीमा पर जिसके आगे राह नहीं

५३ इसका परिमित रूप नहीं जो व्यक्ति में बना रहे

क्योंकि यही प्रभु का स्वरूप है जहाँ कि सबको समता है ।

परतु, जब हम माखनलाल जी की प्रेमाभिव्यक्ति पर दृष्टिपात करते हैं तो हमें ज्ञात होता है कि उनकी प्रेमाभिव्यक्ति आख्यानमूलक नहीं है। दूसरे, उनमें वैयक्तिक पक्ष भी मुखर हो उठा है और तीसरे, उनका प्रेमादर्श कुछ दूसरे ही प्रकार का है। निस्संदेह माखनलाल जी द्विवेदी-युग की प्रेम-काव्य-धारा से पृथक् खड़े हुए दिखलाई देते हैं। हमें आगामी युग की प्रमुख प्रवृत्ति व्यक्तिवाद का सर्वप्रथम प्रस्फुटन इनमें ही दिखलाई देता है।

सन् १९१४ में कवि की धर्मपत्नी का देहावसान हो गया और तभी से उनके हृदय का प्रेम पिघल-पिघल कर वेदना की धारा बन कर बह रहा है। सन् १४ के पहले की प्रेम-सबधी कविताएँ उनके काव्य-संग्रहों में नहीं हैं। इस वर्ष से ही उनका 'प्रेमी' और 'साहित्यिक' एकाकार हुए जान पड़ते हैं। अपने जीवन-साथी का साथ छूट देख कर कवि फूट-फूट कर रो पड़ा। निम्नांकित पदों में वेदना की मुक्त और मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है —

भाई, छेड़ो नहीं, मुझे खुल कर रोने दो'  
यह पत्थर का हृदय आँसुओं से धोने दो,  
रहो प्रेम से तुम्ही मौज से मजु महल में,  
मुझे दुखों की इसी भोपड़ी में सोने दो।  
कुछ भी मेरा हृदय न तुमसे कह पायेगा,  
किन्तु फटेगा,— फटे बिना क्यों रह पायेगा,  
सिसक-सिसक सानद आज होगी श्री-पूजा  
बहे कुटिल यह सुख दुःख क्यों बह पायेगा।

व्यक्तिगत वेदना का यह स्पष्ट व्यक्तीकरण आगे इनमें भी नहीं मिलता। कभी-कभी कवि प्रेम की उस स्थिति का भी वर्णन करने लगता है जिसमें चार आँखें एकाकार हो जाती हैं और बिना कुछ

कहे ही मय समझ लिया जाता है । परन्तु, इस प्रेम व्यापार की सार्थकता ऋषि तभी मानता है जब वह देशानुराग में परिणत हो जावे । उसके मत में प्रेम का वास्तविक अर्थ भाँसीवालियों ने ही समझा था अथवा वे समझ सकती हैं जिन्हें मसूर-या दूल्हा मिले और उनके यौवन का फूल शूली पर खिले —

किन्तु यह दिन व्याह का, यह गालियाँ,  
जानती है सिर्फ भाँसीवालियाँ,  
या कि फिर मसूर—सा दूल्हा मिले,  
मधुर यौवन-फूल शूली पर खिले ।

हम देखते हैं कि कविता का आरम्भ प्रेम से होता है और अतः बलिदान की भावना में । कहा गया है कि उनकी अत्यल्प रचनाएँ ही ऐसी हैं जिनमें इस प्रकार का भावांतर न हो । इसका कारण क्या है ? यहाँ यह ध्यान में रखना आवश्यक है कि यह भावांतर केवल उनकी प्रेम-संबन्धी रचनाओं में ही मिलता है । देश-प्रेम संबंधी रचनाओं में यह बात नहीं है । देश-प्रेम संबंधी रचनाओं में भाव की एकतानता आदि से अतः तक अव्याहत बनी रहती है । कोई दूसरा विरोधी भाव उसमें नहीं आ पाता । इसलिए प्रेम-संबन्धी रचनाओं में भाव-व्याघात का कारण देशानुराग की प्रबलता माना जा सकता है । अर्थात् उनमें देश-प्रेम इतना प्रबल और प्रखर है कि प्रेम की भावना उठते न उठते उसकी तीव्रता में तिरोहित हो जाती है । परन्तु, यदि वास्तव में ऐसा होता और उनकी प्रेमानुभूति तीव्र न होती तो उनकी अनेक प्रेमानुभूतिपरक रचनाओं की मर्मस्पर्शिता का रहस्य समझ में न आता और न उनकी परवर्ती रचनाओं में प्रेम का रंग गढ़ा ही हो पाता । ऐसा प्रतीत होता है कि कवि वेदना के भार को हल्का करने के लिए या तो महत् उद्देश्य की सघन छाया में आ

जाता है या भक्ति की गंगा में नहा कर विरहातप की शांत कर लेना चाहता है। यह भावांतर वास्तविक न होकर एक प्रकार का आवरण कहा जा सकता है जिसके भीतर कवि अपने आँसुओं को छिपाने का प्रयास करता है। इसी भावांतर में हमें उनके प्रेम के आदर्शिकरण का स्वरूप भी उपलब्ध होता है। द्विवेदी युग के कवियों ने प्रेम का आदर्शिकरण आध्यात्मिक लोक में जाकर किया, परंतु माखनलाल जी ने अपने हृदय की प्रेम-पयस्विनी को मातृ-भूमि के चरणों की ओर मोड़ कर उसे एक अमिनव रूप में उपस्थित किया। इस प्रकार हम देखते हैं कि उनके प्रेम का आदर्शिकरण तत्कालीन कवियों से भिन्न है।

उनकी 'उड़ने दे घनश्याम गगन में' कविता एक नव दिशा का संकेत करती है। परंतु कृष्णार्पण की भावना इसमें भी जुड़ी हुई है। अभिव्यक्ति की आधुनिकता का इसमें अच्छा परिचय मिलने लगता है।

### व्यंग काव्य : —

व्यंग के मूल में आलोचनात्मक प्रवृत्ति काम करती है। अवाञ्छित बातों को प्रभावपूर्ण शैली में सामने लाकर उनका परिहार करना उसका प्रयोजन होता है। द्विवेदी-युग के प्रायः सभी कवियों ने देशवासियों की राजनीतिक कुठा, सामाजिक सुषुप्ति एवं धार्मिक और सांस्कृतिक ह्रासशील प्रवृत्तियों को लक्ष्यकर व्यंग का प्रयोग किया था। माखनलाल जी ने भी इसको अपने काव्य में प्रश्रय दिया है। 'साहित्य देवता' के निबंधों में तो इसका प्रचुर परिमाण में प्रयोग मिलता है। उनके कुछ व्यंग सामाजिक हैं, कुछ मनोवृत्तियों पर हैं और कुछ शासन-सत्ता से संबंधित हैं। 'हे माई' कविता में समाज में फैली हुई अत्याचार, कायरता, हिंसा, छल, कपट, पाखंड, नास्तिकता, निर्दयता आदि वृत्तियों पर व्यंग किया गया है। परंतु, यह व्यंग वाच्य है, व्यंग्य नहीं। अभिवाञ्छित व्यंग कलात्मक दृष्टि से बहुत उच्चकोटि का नहीं माना जा सकता। शासन-सत्ता

से सञ्चित व्यंग 'चरण की ठोकर' कविता में दिखाई देता है। उदाहरण के लिए —

इतने पर भी कैद में जो मैं इतराने लगूँ,  
क्यों न भला श्रीचरण की मृदु ठोकर खाने लगूँ।

इस पद में 'श्री चरण' और 'मृदु' में अत्यंत तिरस्कृत वाच्य ध्वनि का प्रयोग हुआ है। इसमें 'श्री चरण' का अर्थ होगा क्रूर पैर और 'मृदु' का अर्थ होगा कठोर। यहाँ पर व्यंग व्यंग्य है, वाच्य नहीं। 'तीरन्दाजी' कविता में कवि ने पुरुष की मनोवृत्ति पर व्यंग किया है। सवादामक शैली में राम और सीता के प्रतीको द्वारा कवि ने पुरुष की सकुचित मनोवृत्ति को सुदूर रीति से व्यञ्जित कर दिया है। सीता के पल्लव पर कि दोष न हो तो तनिक मुझे भी तीर चलाने दो, राम कहते हैं —

दोष ? हाँ दोष यही होगा, ले,  
अबला कह पायेगा न कोई तुझे  
तू न होती तो जीतता कैसे  
दोष यह देवेगा ससार मुझे।

इस पद से व्यञ्जित होता है कि पुरुष ने स्त्रियों को कर्म-क्षेत्र में प्रविष्ट नहीं होने दिया। यदि वे कर्म-क्षेत्र में प्रवेश कर लेती तो वे अबला न रहती और न अत्याचार ही सहती। दूसरे, पुरुष को जीवन-संग्राम की विजय का आनंद, अविभाज्य श्रेय भी नहीं मिलता। इस कारण से पुरुष ने स्त्री को सबल नहीं होने दिया। एक स्थान पर उन्होंने आधुनिक अपटूडेट विद्यार्थी-वर्ग पर भी व्यंग कस दिया है

बूट चाहिये, सूट चाहिये  
कालर हैट और नेकटाय  
केन चाहिये, चेन चाहिये—  
घड़ी सहित फिर डेली चाय

देखो इन पर लिखा न होवे  
 कहीं 'मेड इन हिन्दुस्थान ।'  
 क्योंकि हमीं तो हैं इस बूढ़े  
 भारत के भावी विद्वान् ।

उनकी एक अप्रकाशित 'स्वर्ग' नामक रचना में बगुला-भक्तों की भी खबर ले ली गई है —

खिची हुई सूरतो के लोग वहाँ बैठे होंगे,  
 माला लटकाये, लबा चदन लगाये खूब  
 'ब्रह्म सत्य,' 'जगन्मिथ्या,' 'सत्यवद,' 'धर्मचर'  
 सुनते बुखार चढ आयेगा उठेंगे ऊब ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि उनका व्यंग बहुमुखी हो कर बहा है । कभी वह राजनीति की लटो में उलझ जाता है और कभी समाज के समीप सरक आता है । कभी वह धर्म की धज्जी उड़ाता हुआ दिखलाई देता है, तो कभी अनुकृत सभ्यता की शिखा पकड़ कर हिलाने लगता है । यह हुआ उनके प्रारम्भिक काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों का विश्लेषण ।

### प्रारम्भिक काव्य का बहिरग :—

कवि के प्रारम्भिक काव्य के अतरंग का अवलोकन करने के पश्चात् अब हम उसके बहिरग पक्ष पर भी दृष्टिपात करेंगे । उसके अतर्गत हमको भाषा, छंद और शैली पर, तत्कालीन पृष्ठभूमि को ध्यान में रखते हुए, विचार करना है ।

१७ वीं शताब्दी के साहित्यिक नेता भारतेन्दुजी ने कविता के अतरंग में क्रान्ति उत्पन्न करके उसे जीवन के निकट तो ला दिया था, परंतु प्राक्तन स्कारो में पले होने के कारण वे ब्रज-भाषा की माधुरी का मोह न छोड़ सके । चिर प्रतिष्ठित ब्रज-रानी को काव्यासन से उतार कर जन-वाणी को उसके स्थान पर मूर्द्धाभिषिक्त करने का महत्कार्य महावीरप्रसादजी द्विवेदी

के हाथों से सपन्न हुआ । जिस समय द्विवेदीजी ने यह काम अपने हाथों में लिया उस समय तक श्रीधर पाठक के 'एकातवासी योगी' और 'जगत सचाई सार' खडा बोली के उदीयमान रूप का परिचय दे चुके थे । परतु पाठकजी ने "कहाँ जले है वह आगो" जैसे प्रयोग भी किए थे । द्विवेदीजी की रचनाओं और उनके अनुवाद का प्रभाव अपेक्षाकृत कम दिखलाई पड़ा । द्विवेदीजी भाषा को सरल, सुबोध तथा शुद्ध व्याकरण सम्मत बनाना चाहते थे । उनका आदेश था कि गद्य और पद्य की भाषा भिन्न न हो और शब्दों का प्रयोग रसानुरूप हो । सरल और सुबोध भाषा को भाषा का 'प्रसाद गुण' कहते हैं । यदि प्रासादिकता को बोध-स्तर सापेक्ष माने तो भाषा की शैशवावस्था में उसका अर्थ गद्यात्मकता होगा । व्याकरण सम्मत शुद्ध भाषा के आग्रह ने ब्रज भाषा की सहज माधुरी को हिन्दी की हृद में आने से रोका । परतु ब्रज भाषा के चिर सचित मधु का लोभ अनेक कवियों को बीसवीं शताब्दी में भी ब्रज भाषा में रचना करने के लिए बाध्य करता रहा । प्रसादजी ने 'चित्राधार' की रचना पहले ब्रज भाषा में ही की थी । रत्नाकरजी का 'उद्धक शतक' अब भी काव्य रसिकों को आनन्द देता है और आज भी आचार्य रसालजी ब्रजभाषा के कवित्त सर्वेयों के साथ 'तूली तूली' और 'भूली भूली' को रख कर कुढ़ जाते हैं । जब हिन्दी ने ब्रज के प्रभाव को अस्वीकार कर दिया तो वह सहज ही उर्दू काव्य रूपों और शब्दों की ओर उन्मुख हुई । उसमें उर्दू का चलता और चटकीलापन दिखलाई पड़ने लगा —

चार डग हमने भरे तो क्या किया,  
है पडा मैदान कोसों का अभी ।  
काम जो है आज के दिन तक हुए,  
है न होने के बराबर वे सभी ।

परतु द्विवेदीजी ने संस्कृत वर्णिक वृत्तों का हिन्दी में प्रयोग करने के

लिए और संस्कृत के श्रेष्ठ ग्रंथों का हिन्दी में अनुवाद करने के लिए कवियों को आदेश दिया और स्वयं इस कार्य में सलग्न हुए। फलतः हिन्दी में भी संस्कृत का पौष्टिक परिलक्षित होने लगा। उदाहरण के लिए हरिऔधजी की निम्नांकित पक्तियाँ उद्धृत की जा सकती हैं —

रूपोद्यान प्रफुल्लप्राय कलिका राकेन्दुबिम्बानना ।  
तन्वगी कलहासिनी सुरसिका क्रीडा-कला-पुत्तली ।  
शोभा-वारिधि की अमूल्य मणि सी लावण्य-लीलामयी ।  
श्रीराधा मृदुभाषिणी मृगद्वी माधुर्य सन्मूर्ति थी ।

इस प्रकार इस युग में हमको भाषा के तीन रूप उपलब्ध होते हैं —

- ( १ ) ब्रज मिश्रित हिन्दी या शुद्ध ब्रज
- ( २ ) उर्दू प्रभाव सयुक्त हिन्दी
- ( ३ ) और संस्कृतनिष्ठ हिन्दी

आचार्य द्विवेदीजी का झुकाव संस्कृतनिष्ठ शुद्ध हिन्दी की ओर ही रहा। फलस्वरूप भाषा दिन पर दिन गत्यात्मक और रसहीन होती गई। “क्या न विषयोत्कृष्टता लाती विचारोत्कृष्टता ?” जैसे प्रयोग भी किए जाने लगे।

छन्द-क्षेत्र में भारतेन्दु-युग में ही नवीनता के दर्शन होने लगे थे। ब्रज-भाषा के कवित्त, सवैया, दोहा, कुडलियाँ, गेय-पद आदि के अतिरिक्त बँगला का ‘पयार’, फारसी की ‘गजल’ और ‘बहर’ तथा लोकगीतों के लावनी, कजली, खयाल, खिमदा आदि लेकर भारतेन्दु और प्रेमधनजी ने हिन्दी-साहित्य की श्री-वृद्धि की थी। परन्तु द्विवेदीजी ने संस्कृत वर्ण-वृत्तों का हिन्दी में पुनरावतरण किया। वे संस्कृत से तो प्रभावित थे हाँ, तत्कालीन मराठी काव्य-परंपरा से भी प्रभावित थे। उस समय मराठी में वर्ण-वृत्तों का ही अधिकतर प्रयोग किया जा रहा था। इसको देख कर उनके मन में हिन्दी में भी वर्ण-वृत्तों का प्रयोग करने की उत्कंठा जागृत



हुई । उन्होंने 'महिम्न स्तोत्र', 'विहार-वाटिका' और 'ऋतु तरंगिणी' में स्वयं अनेक वर्णिक छंदों (शिखरिणी, मालिनी, मन्दकान्ता, वसंततिलका, इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, स्रग्धरा आदि) का प्रयोग किया और अन्य कवियों को भी इनका प्रयोग करने के लिए प्रोत्साहित किया । छंद विधान के विषय में उनके निम्नलिखित निर्देश थे —

- ( १ ) सामान्य कवियों को विषय के अनुकूल छन्दोयोजना करनी चाहिये ।
- ( २ ) छंद-विधान में नवीनता लानी चाहिए ।
- ( ३ ) किसी एक छंद में ही काव्य-रचना का विशेष कौशल लाना चाहिये ।
- ( ४ ) पदान्त में अनुप्रासहीन छंद भी भाषा में लिखे जाने चाहिये ।

छंद-विधान में नवीनता लाने के लिए वे संस्कृत-प्रयुक्त वृत्तों तथा बोल-चाल की हिन्दी-कविता के लिए उर्दू के छंदों को उपयुक्त समझते थे । संस्कृत वृत्तों का स्फुट प्रयोग प० चन्द्रशेखरधर मिश्र और राजा लक्ष्मणसिंह चौहान ने किया था, परंतु आयोजित प्रयत्न द्विवेदीजी के द्वारा ही हुआ । संस्कृत वृत्तों में अन्यानुप्रास नहीं होता था । द्विवेदीजी ने भी इस प्रकार का दिशा-निर्देश किया । परंतु इस युग के अधिकांश कवियों ने अन्यानुप्रास का मोह नहीं छोड़ा । केवल हरिऔधजी का 'प्रियप्रवास' ही इस दिशा का दीप-स्तम्भ कहा जा सकता है । श्री नाथूराम 'शंकर' ने बधन में ही छंद का चमत्कार सिद्ध किया और मात्रिक छंदों में भी वर्णिक बधन का आयोजन किया । भारतेन्दुजी और प्रतापनारायण मिश्र ने उर्दू छंदों का मार्ग भी खोल दिया था । द्विवेदीजी ने भी इस प्रवृत्ति का अभिनंदन ही किया । हरिऔधजी ने उर्दू छंद-शैली से प्रभावित होकर चौपदे, चौतुके, छैपदे, छैतुके लिखे । हाली के मुसद्दसों ( षटपदियों ) से

प्रभावित होकर सनेहीजी, माखनलालजी, भगवानदीनजी आदि कवियों ने हिन्दी के मात्रिक छंदो से ही षट्पदियाँ बनाई । बंगला के माइकेल मधु-सूदनदत्त के 'मेघनाद बध' ने भिन्न तुकात कविता को बड़ा बल दिया । गणवृत्तों एवं वर्णवृत्तों में तुकातहीन कविता का प्रयास तो अनेक कवियों ने किया, परंतु मात्रिक छंदों में इस प्रकार का प्रयास सर्व प्रथम प्रसादजी ने ही किया । २१ मात्रा के अरिल्ल छंद में उन्होंने 'महाराणा का महत्व' और 'करुणालय' की और ३० मात्रा के छंद में 'प्रेमपथिक' की रचना की । उदाहरण के लिये —

कहो कौन है ? आर्य जाति के तेज सा  
देश-भक्त, जननी के सच्चे दास है,  
भारतवासी । नाम बताना पड़ेगा,  
मसि मुख में ले अहो लेखनी क्या लिखे ।

श्री सुमित्रानन्दन पंत ने भी 'पीयूषवर्षी' छंद में 'ग्रन्थि' की रचना की । गणवृत्त, वर्णिक वृत्त तथा मात्रिक वृत्तों में अन्त्यानुप्रास से मुक्ति मिलने पर भी एक न एक बधन लगा ही रहा । छंदों के तीन बधन होते हैं । परिमाण, अन्त्यानुप्रास और लय । निरालाजी ने लय प्रधान छंदों की रचना की और शेष दो बधनों को अस्वीकार कर दिया । लय मात्रा-प्रधान या वर्ण प्रधान हो सकती है । वर्णिक लय प्रधान मुक्त छंद का एक उदाहरण यह है —

विजन वन वल्लरी पर  
सोती थी सुहाग भरी  
स्नेह स्वप्न मग्न अमल कोमल तनु तरुणी  
जुही की कली  
दग बद किए शिथिल पत्राक में

अंग्रेजी की चतुर्दशपदियाँ ( Sonnets ) का प्रयोग भी कवियों ने किया । बँगला के त्रिपदी और पयार छंदों को भी हिन्दी में पचाने का प्रयास हुआ । चिरकाल से चली आती हुई गीत परंपरा का पालन भी प्रसाद, रत्नाकर, सत्यनारायण कविरत्न, मैथिलीशरणगुप्त, लोचनप्रसाद पांडेय आदि कवियों ने किया । उर्दू की गजल शैली भी कतिपय कवियों ने लय के साथ और कुछ कवियों ने छंद और लय दोनों के साथ स्वीकार कर ली । माखनलाल जी, सनेही जी, श्री बदरीनाथ भट्ट आदि कवियों ने इसका सुन्दर प्रयोग किया है । इस शैली के गीत 'राष्ट्रीय वीणा', 'भारतगीताजलि', 'राष्ट्र भारती' में प्रचुर परिमाण में संग्रहीत हैं । पद-गीत, गजल गीत तथा लोकगीतों के संयोग से इस युग का सर्व प्रमुख प्रगीत शैली का प्रादुर्भाव हुआ । अंग्रेजी के सगेव-गीत (Ode), वीर-गीत (Ballad) तथा शोकगीत (Elegy) भी हिन्दी में दिखलाई पड़ने लगे । इस प्रकार हम देखते हैं कि इस युग के कवि छंदों के विषय में बड़े सजग और सचेष्ट थे । वे जहाँ भी जो अच्छी वस्तु मिलती थी, उसे ग्रहण कर लेते थे । संस्कृत, बँगला, उर्दू, अंग्रेजी और जन-साधारण से भी उन्होंने काव्य रूपों को चुन-चुन कर ले लिया है । इस युग में सैकड़ों प्रकार के छंद-प्रयोग दिखलाई पड़ते हैं । हम यहाँ हिन्दी की आत्मा को अपनी अभिव्यक्ति के उपयुक्त माध्यम की खोज में व्याकुल देखते हैं ।

भाषा और छंद के क्षेत्र में इस युग में जितनी जागरूकता परिलक्षित होती है उतनी शैली के क्षेत्र में नहीं । द्विवेदीजी कविता में मनोरजन और उपदेश दोनों को अनिवार्य मानते थे । "कविता का विषय मनोरंजन और उपदेशजनक होना चाहिए ।"—यह उनका आदेश था । रीति-कालीन काव्य विषयों के विरोध में उन्होंने कहा था—“यमुना के किनारे केलि कौतूहल का अद्भुत-अद्भुत वर्णन बहुत हो चुका । न परकीयाओं

पर प्रबध लिखने की अब कोई आवश्यकता है और न स्वकीयाओं के 'गतागत' की पहेली बुझाने की। चीटी से लेकर हाथी पर्यन्त पशु, भित्तुक से लेकर राजा पर्यन्त मनुष्य, बिन्दु से लेकर समुद्र पर्यन्त जल, अनन्त आकाश, अनन्त पृथ्वी, अनन्त पर्वत,—सभी पर कविता हो सकती है, सभी से उपदेश मिल सकता है और सभी के वर्णन से मनोरजन हो सकता है।" उपदेश को कविता का विषय घोषित कर देने से जहाँ काव्य में एक और नीतिमत्ता आई वहाँ दूसरी ओर नीरसता भी छाया के समान आ लगी। द्विवेदीजी ने कवियों को जो विषय दिए थे वे वर्णनात्मक कोटि के थे और आचार्य—श्री को भाषा भी गद्य के समीप की ही अभिप्रेत थी। रस-राज शृंगार का काव्य से बहिष्कार कर दिया गया और ब्रज की मधुर पदावली को भी हिन्दी कवियों ने अधिकतर स्वीकार नहीं किया। इधर भाषा को व्याकरण-सम्मत-शुद्धता की डोरी में बाँध कर गद्य के और भी निकट खींच दिया गया। इस प्रकार उपदेशात्मकता, शृंगार के बहिष्कार तथा ब्रज भाषा की मधुर पदावली के अस्वीकार, वर्णनात्मक विषय, व्याकरण-सम्मत शुद्ध भाषा आदि तत्वों ने मिलकर इस युग की शैली को नितान्त नीरस और इतिवृत्तमयी कर दिया। ब्रज भाषा की मधुर कविताओं को पढ़ने के बाद द्विवेदी युग की प्रारम्भिक कविताओं को पढ़ कर जार्ज ग्रियर्सन ने लिखा था—  
 “अब देखिये कैसी भौड़ी कविता है।” परन्तु यह भौड़ापन आगे चल कर इस युग में ही बहुत कुछ दूर हो गया था। मनोरजन के लिए द्विवेदीजी ने चमत्कारात्मक काव्य को प्रोत्साहन दिया। इसके लिए उन्होंने संस्कृत के सूक्ति-रत्नों का सचय कर हिन्दी की शोभा बढ़ाई। संस्कृत से ही कवियों को अन्योक्ति काव्य की प्रेरणा भी प्राप्त हुई। इस प्रकार हिन्दी में सूक्ति और अन्योक्ति शैलियाँ भी आईं।

द्विवेदी युग के बहिरंग का विहगावलोकन करने के पश्चात् अब माखनलालजी के प्रारम्भिक काव्य के बाह्य पक्ष पर विचार करना उपयुक्त

होगा । भाषा की दृष्टि से उन्होंने ब्रज भाषा में भी कतिपय रचनाएँ की हैं । उदाहरण के लिये —

तोको ही नित रटे शेष शमु अरु नारद ।  
पाकर तेरी प्रभा हुये थे विज्ञ विशारद ॥  
ध्यान किये थे भगत भाव भाषा के दारद ।  
कीजिये इत आ कृपा अहो माता मम शारद ॥

सरस्वती की विनय—असप्रहीत

उपयुक्त पद में 'तो को', 'इत आ' प्रयोग ठेठ बुन्देली के लगते हैं ।  
'दुख भोगी' नामक कविता में ब्रज भाषा का प्रयोग है, यथा—

कैदीपन को मुकुट सँवारे धारा की बैजन्ती डारे,  
विपद चँवर डोलत मस्तक पर परत प्रहार पुहुप सुख कारे ।  
ऐ प्यारे, दुखभोगी प्यारे ।

जीवन-बीज लगात सक तजि उठत भाग्य-अकुर रतनारे  
निहरत, हँसत, फँसत है तारी विपद-विहग उडत बेचारे ।

ऐ प्यारे, दुखभोगी प्यारे ।

इसी प्रकार हेला, लखो, बिराये, मनुहार, वारना, रतनारे आदि प्रयोग भी यत्र तत्र मिल जाते हैं । परंतु ये प्रयोग अत्यंत स्वाभाविक ढंग से भाषा के सहज प्रवाह में आ गए हैं । उपयुक्त दो उदाहरण कवि की सामयिक उमर के परिचायक कहे जा सकते हैं । कवि की अभिरुचि ब्रज भाषा की ओर नहीं दिखलाई पड़ती । उर्दू के जन-प्रचलित शब्दों का इस कवि ने अपने साहित्य में प्रचुर प्रमाण में प्रयोग किया है । सुवारक बादी, आजादी, इंकार, ख्याली, गुमराह, कुर्बान, मेहमान, होश, जोश, गुलाम, मजबून, मजबूर, नूर, इज्जत, अरमान, आबाद, रोज, सिर्फ, बाजुओ, नक्काश आदि शब्द बड़े सुन्दर और स्वाभाविक ढंग से इनके

काव्य में प्रयुक्त हुए हैं। संस्कृत के शब्दकोष की ओर इनकी दृष्टि कम गई। फिर भी अग्नि, कुत्सित, भृत्य जैसे शब्द यथा स्थान आ ही गए। वर्चस्व जैसे एकाध अप्रचलित शब्द भी अन्यानुप्रास के आग्रह से उन्होंने स्वीकार कर लिए हैं। व्यंगपूर्ण रचनाओं में उन्होंने आवश्यकतानुसार अंग्रेजी के शब्दों का प्रयोग किया है। पासपोर्ट, कमांडर, फीस, बूट, स्ट, कालर, हैट, चैन, मेडइन, पार्लिमेंट, रिफार्म एक्ट आदि शब्द व्यंग की तीव्रता को और भी प्रखर करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं। अपने मानस मन्दिर के आराध्य के चित्र की नवधा की नौकोनेवाली 'फ्रेम' भी बहुत फिट बैठती है —

नवधा की नौ कोनेवाली  
जिस पर फ्रेम लगा दूँ  
चदन अक्षत भूल प्राण का  
जिस पर फूल चढ़ा दूँ।

संस्कृत की सामासिक पदावली का प्रयोग उन्होंने किया तो है, परंतु बहुत कम। दोष-दुःख-दुर्जन-गालक, पार्थ-पुत्र-बल, लव-कुश कौशल जैसे प्रयोग अधिक नहीं हैं। भाषा का सहज अयत्न-साध्य स्वरूप ही उनके काव्य में उपलब्ध होता है। भिन्न-भिन्न भाषाओं से निस्संकोच शब्द ग्रहण उनकी उदार और गुण-प्राही वृत्ति का परिचय देता है। न तो उनकी भाषा संस्कृतमयी क्रियाशेष हिन्दी ही हुई और न 'शुद्ध' सरल होते-होते शुष्क गद्य की सीमा तक गिरी। उन्होंने जनता के सुख दुःख को, जनता की आशा-आकांक्षाओं को जन वाणी में ही व्यक्त किया है। शब्द-चयन की स्वच्छन्द प्रवृत्ति के कारण उनकी भाषा सरस, सजीव, भावाभिव्यक्ति में समर्थ और सपन्न रही। द्विवेदी युग की नीरसता और गद्यात्मकता उसमें न आने पाई। निश्चय ही माखनलालजी ने द्विवेदी-युग में, जब कि आचार्य और उनके अनुयायी खड़ी बोली को खड़ी करने में व्यस्त थे,

भाषा का स्वतन्त्र, समर्थ और अनुकरणीय स्वरूप उपस्थित कर दिया था। भाषा का स्वरूप व्यवस्थित न होते हुए भी उसकी अद्भुत मिठास आलोचको ने स्वीकार की है। उनकी भाषा में संस्कृत का पांडित्य नहीं है और न उर्दू का आविर्भाव ही। दैनिक जीवन की बोली में कहीं हुई उनकी बातें मन को प्रसन्न करती हैं और उनके व्यंग गहरी चोट पहुँचाते हैं। परंतु इतना सब होते हुए भी आगामी युग ने उनकी भाषा के स्वरूप को स्वीकार न कर संस्कृतनिष्ठ हिन्दी को अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया। प्रसादजी की भाषा के ही आसपास छायावाद युग डग भरता रहा। इसका कारण यह हो सकता है कि एक तो माखनलालजी की भाषा व्यवस्थित न थी। दूसरे, वह भारत की सांस्कृतिक निधि को व्यक्त करने में कदाचित् समर्थ न थी। हृदय की भावनाओं को तो उसमें सरलता से अभिव्यक्त किया जा सकता था। परंतु भारत की गंभीर सांस्कृतिक समस्याओं को यह दैनिक जीवन की चलती हुई बोली बोल न पाती। इसलिए कवियों ने अधिकतर संस्कृतनिष्ठ हिन्दी का ही प्रयोग किया। प्रोक्ति प्रयोग से उनकी भाषा भरी है। गोद हरी होना, बान खरी होना, जगलो की खाक छानना, गले का तौक बनना, धूल उड़ाई जाना जैसे प्रयोग उनकी भाषा को सरस और सजीव बनाते हैं। परंतु प्रलयकर का प्रलंकर, अनगिनतो का अनगिन, दर्शन का दर्श, देवी का देवीय, महाराज का महाराज, हरियाली का हरियाला जैसे प्रयोग निश्चय ही कवि पर आन्तेपो के अवसर ला देते हैं। “कृति कालिमा बढ़ाते भाई” में ‘से’ की विभक्ति का लोप कर दिया है। इसलिए न्यूनपदत्व के कारण “कृति की कालिमा बढ़ाते भाई” का भी संदेह होने लगता है। ‘तुम्हें उछलता देख, लगे मत’ में ‘लगे मत’ काव्योपयुक्त प्रयोग नहीं लगता। इसी प्रकार “यही बात अनुमान गया” में सज्ञा का क्रियावत् प्रयोग, “जीवन की बेहोशी में आनदी है” में ई का स्वरागम तथा “यह किरनबेला मिलनबेला बनी अभिशप्त होगा” में स्त्रीलिंग की क्रिया के लिये पुलिंग की क्रिया का

प्रयोग हुआ है। यद्यपि प्रमादजी में भी इस प्रकार लिंग विपर्यय पाया जाता है और पतंजली ने भी प्रभात का त्रिलिंग में प्रयोग किया है, परन्तु व्याकरण की इतनी स्पष्टता छायावाद के कवियों में भी नहीं पाई गई है। इतना सब होते हुए भी माखनलालजी की भाषा अपनी सजीवता और सरसता के लिए हिन्दी-साहित्य में एक विशिष्ट स्थान रखती है।

छंदों की दृष्टि से तो यह कवि बहुत निराश कर देता है। ऐसी कविताएँ अत्यल्प हैं जिनमें छंदों का सख्त प्रयोग हुआ हो। ऐसा प्रतीत होता है कि कवि के हृदय में भावनाएँ जिन शब्दों में और जितने शब्दों में उठी उनको ही कवि ने कलम के घाट से काव्य की धारा में उतार दिया है। उनका परिष्कार और सुधार कर उन्हें शास्त्रीय रूप देने की उसने अधिक चिन्ता नहीं की। जा बात जैसी निकल गई वह ठीक है। इसलिए उनकी अनेक रचनाओं में छंद के शास्त्रीय रूप का आभास तो मिल जाता है, परन्तु उसका शुद्ध रूप एक-दो पदों में ही आ पाता है और इन एक-दो पदों के आधार पर ही अनुमान लगाना पड़ता है कि कवि का अभिप्रेत छंद यही है। उदाहरण के लिए—

आँखों में है रौद्र

हृदय में वीर, कंठ में करुणा

घटनाओं की आग, सुखातीं

आशाओं का भरना।

उपर्युक्त छंद के प्रथम चरण में ११, द्वितीय में १७, तृतीय में १६ और चतुर्थ में १२ मात्राएँ हैं। परन्तु यह विषमता थोड़ी-सी सावधानी से ही दूर हो सकती थी। यदि द्वितीय चरण की प्रथम पाँच मात्राएँ प्रथम चरण में मिला कर लिखी जाती तो पूरा पद १६-१२ मात्रा वाले शास्त्रीय रूप में आ जाता। इसी प्रकार—



वीर देश के बच्चे हो तुम  
घबडाने का काम नहो,  
सूखी पुस्तक और परीक्षाएँ  
शिक्षा का नाम नही,

उपर्युक्त पद में भी १६, १४, १८ और ११ मात्राएँ हैं। इसलिए छंद के प्रवाह को पूर्ण करने के लिए 'का' पर तीन मात्रा के समय तक ठहरना पड़ता है। इस प्रकार माखनलाल जी के हाथ से अनेक स्थानों पर छंदों की बड़ी दुर्दशा हुई है। यतिभग के लिए मैंने अनेक स्थानों पर तुलसीदासजी का यह दोहा उद्धृत देखा—

दोउ समाज निमिराजु रघुराजु नहाने प्रात ।  
बैठे सब बट बिटपतर मन मलीन कृस गात ॥

तुलसीदासजी की रचनाओं के ये अपवाद हैं, परन्तु हमारे कवियों में ये बातें नियम की सीमा तक पहुँच गई हैं। माखनलालजी के काव्य में भी यह दोष अनेक स्थलों पर आया है। यहाँ पर एक दो उदाहरण ही अलम् होंगे—

जिनको 'बाल' समझ कर माता  
दूध पिलाती सुवा समान,  
जिनको 'पाल' हुई है जगती—  
तल में वह आनन्द-निवान ।

और

होवे बनबास कारा-  
वास, नर्कवास  
पद चूमे अमरत्व  
उसे पडा रह जाने दे,

परन्तु इतना सब होते हुए भी उनके छंदों में प्रवाह की कमी नहीं है। मन की सहज उमंगों में उठ-उठ कर बहनेवाले शब्द छंद की सहज वारा से इधर-उधर होकर भी अटकते नहीं। उनकी छंद-योजना की यही सबसे बड़ी विशेषता कही जा सकती है।

वर्णिक वृत्तों का प्रयोग इन्होंने नहीं किया। द्विवेदी-युग में रह कर भी द्विवेदीजी के प्रभाव से सर्वथा मुक्त रह कर काव्य-रचना करने वाले कवि बहुत थोड़े थे। इन अत्यल्प कवियों में एक नाम माखनलाल जी का भी लिया गया है। न तो इन्होंने सत्कृत के वर्णिक वृत्तों का प्रयोग किया न बंगला के पयार आठे छंदों का, न अंग्रेजी की चतुर्दशपदियों का। उर्दू की गजल-शैली का प्रभाव उन पर अमर्य पड़ा है और उन्होंने इसका प्रयोग भी किया है। परन्तु सामान्य रूप से उनके काव्य में मात्रिक छंदों को ही स्थान मिला है। प्रगीतियों का निर्माण भी एकाविक मात्रिक छंद के मेल से कर लिया गया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि वे छंदों की दिशा में अविक सजग होकर नहीं चले और न उन्होंने इस युग के अन्य कवियों की भाँति छंदों के विविध प्रयोग ही किए। निरालाजी के समान उन्होंने छंद के परिधान को उतार कर फेंका नहीं, परन्तु उसे पहने रह कर भी यत्र-तत्र फाड़ दिया।

शैली की दृष्टि से माखनलालजी की कविता अवश्य ही अपने समसामयिक कविता से आगे रही है। प्रसादजी की सन् तेरह की रचनाओं के साथ माखनलाल जी की भी इसी सन् की रचनाओं को रखा जाय तो अन्तर स्पष्ट हो जाता है। उनकी सन् तेरह की 'भैरा उपास्य' नामक रचना को ही लीजिए—

‘लो आया’—उस दिन जब मैंने  
 सध्या-वदन बद किया,  
 क्षीण किया सर्वस्व, कार्य के  
 उज्ज्वल क्रम को मद किया,

द्वार बंद होने ही को थे,  
वायु-वेग बलशाली था,  
पापी हृदय कहाँ ? रसना में,  
रटने को वनमाली था ।  
अर्द्धरात्रि, विद्युत प्रकाश, घन-  
गर्जन करता घिर आया,  
लो जो बीते, सँहूँ—कहूँ क्या,  
कौन कहेगा—‘लो आया ।’  
‘लो आया’—टप्पर टूटा है—  
वातायन दीवारे है,  
पल-पल में विह्वल होता हूँ,  
कैसी निर्दय मारें है ।

इस रचना में अभिव्यक्ति की एक नवीनता है जो द्विवेदी युग की सामान्य काव्य-शैली से तो भिन्न है ही, परन्तु छायावाद के उदीयमान नक्षत्रों की तत्कालीन शैली से भी चार चरण आगे है । सन् तेरह में प्रसादजी का ‘करुणालय’ प्रकाशित हुआ और चौदह में ‘महाराणा का महत्व ।’ इन सब में प्रसादजी शैली के नए-नए प्रयोगों में ही व्यस्त थे । उनकी प्रौढ़ शैली के दर्शन सन् बीस के आस-पास ही होते हैं । परन्तु माखनलालजी की सन् सोलह की रचनाओं में ही उच्चकोटि की लाक्षणिकता, विरोधाभास, विशेषण-विपर्यय आदि छायावाद की विशेषताओं का प्रौढ़ प्रयोग दिखलाई पड़ने लगता है । उनकी सन् सोलह में लिखी हुई ‘राम नवमी’ कविता इस बात का सुन्दर प्रमाण है —

हे जीवन के बिन्दु, साधना की  
सोपी को साध

( ८७ )

विदलित, ताड़ित, अपमानित  
के ऐ मीठे अपराध ।

\* \*

आकर्षण के कल कपोल के  
ऐ साँवले डिठौने !  
पागल हुई पुतलियों के  
हे विविध रूप धर छौने !

\* \*

अरे पतित के रक्त-चिह्न,  
ओ मीठी कसक हिये की,  
जी की, जिसे जीभ मत—  
जाने, प्यारी भूल किये की ।

\* \*

जग का भान कुचल पैरों से,  
ऐ मोहन मुसकान,  
आसाकेत-सिधु कूजित,  
ऐ महाप्राण की तान ।

\* \*

प्रीति-पुत्तली के प्रेरक ।  
ओ बाजीगर के तार,  
निरस तार की रस बरसावनि,  
उन्मादिनि भक्कार !

आ सबलों के शील,  
योगियों की पथ-भूली शाति  
आ पिसतों के हृदय,—  
गरीबी की प्रलयकर क्राति ।

\* \* \*

आ पुकारती हुई सभा मे  
दिग्वसना के चीर ।  
आ सब कुछ खोने वाले—  
के जीवन साथी, धीर ।

इन पक्तियों को पढ़कर 'पल्लव' के पतजी और 'आँसू' तथा 'लहर' के प्रसादजी का स्मरण हो आता है । परंतु साथ ही यह भी स्मरण रखना है कि ये पक्तियाँ 'आँसू', 'लहर', 'पल्लव' आदि से वर्षों पहले लिखी गई हैं । 'साधना की सीपी की साध', 'आकर्षण के कल कपोल' में लान्छनिकता, 'भीठे अपराध', 'निरस तार की रस बरसावनि' और 'दिग्वसना के चीर' में विरोधाभास तथा 'पथ-भूली शाति' में विशेषण विपर्यय के प्रयोग द्रष्टव्य हैं । अंतिम पद तो अत्यंत मार्मिक बन पड़ा है । जहाँ एक ओर वह सर्वस्वहता, अनाथ अबला भारत माता का चित्र है वहीं दूसरी ओर वह जनता के मानस-पटल पर अमिट रेखाओं से बना हुआ द्रौपदी-चीर-हरण का चित्र भी है । 'दिग्वसना' द्रौपदी तथा भारतमाता के लिए एव 'सब कुछ खोनेवाले' पांडवों तथा भारतवासियों के लिए आया है । इस पद में शब्द-शक्त्युद्भव ध्वनि का सुन्दर चमत्कार दिखलाई पड़ता है । इस प्रकार हम देखते हैं कि उनकी शैली में छायावाद की अधिकांश विशेषताएँ छायावाद युग की मान्य समय-सीमा के पहले ही प्रौढ़ रूप में उपस्थित हो चुकी थी । परंतु पुस्तकाकार प्रकाशन न होने के कारण उनकी रचनाओं का ऐतिहासिक मूल्यांकन न हो सका ।

सक्तिमयता उनकी शैली की दूसरी विशेषता कही जा सकती है। परंतु उनकी सक्तियों संस्कृत से प्रेरणा ग्रहण नहीं करती। वे अपने पैरो पर खड़ी होकर अपने स्वतंत्र अस्तित्व की घोषणा करती हैं। उनके मूल में चमत्कार-चातुर्य या वाग्वैदग्ध्य नहीं होता और न वे उपदेशात्मकता का भार ही वहन करती हैं। उनका जन्म अधिकतर भावातिरेक के क्षणों में होता है। श्री नददुलारेजी वाजपेयी के शब्दों में “उनकी सक्तियों में उपदेशात्मकता कारण नहीं है, भावना का अतिरेक ही कारण है।” उदाहरण के लिये निम्नलिखित पद द्रष्टव्य हैं—

भावो के धन, दावो के ऋण,  
बलिदानो में गुणित बना।  
और विकारो से भाजित कर,  
शुद्ध रूप प्यारे अपना ॥

उपर्युक्त पद में जोड़, घटना, गुणा, भाग—सब मिलाकर पूरा अक-गणित तैयार कर दिया गया है। परंतु यहाँ पर पाँच में से तीन घटा कर तीन का गुणा करके छै का भाग नहीं देना है। कवि इससे अपने जिस देव्य भाव की व्यञ्जना करना चाहता है उसमें उसे पूर्ण सफलता मिली है। नीतिमय सक्तियों या कोरी चमत्कारक सक्तियों का माखनलालजी ने सृजन नहीं किया है। उन्होंने न तो—

बड़े पेट के भरन में है रहीम दुख बाढ़ि।  
या तें हाथी हहरि कै दिए दाँत द्वै काढ़ि ॥

—जैसी बातें कही हैं और न मिस्ती लगे दाँतों के लिए “मनो खेलते हैं लारिका हबसी के” ही लिखा है।

द्विवेदी-युग के कवियों की शैली की वर्णनात्मकता इतिवृत्तात्मकता या नोरसता माखनलालजी की रचनाओं में नहीं पाई जाती। सन् बारह

या तेरह के लगभग ही ये आत्माभिव्यजक रचनाएँ देने लग गए थे । बाह्य विश्व की इनके मन पर जो प्रतिक्रिया होती थी, उसको ही इन्होंने अधिकतर शब्द-बद्ध करने का प्रयास किया है । एक तो भावुक प्रकृति और दूसरे आत्माभिव्यजक शैली के संयोग से इनका काव्य वर्णन-प्रधान इतिवृत्तात्मक न हो सका । इनकी कविताओं के अधिकांश विषय वे ही हैं जिनके साथ कवि हृदय का रागात्मक संबंध जुड़ा हुआ है । इन्होंने बाह्य वस्तुओं का वर्णन नहीं किया । उनका काव्य वर्णनात्मक कोटि का नहीं, भावात्मक कोटि का अधिक है । भावातिरेक के अतिरिक्त शैली के नव नव प्रयोग भी उनके काव्य को समसामयिक साहित्य से स्वतंत्र करने में सहयोग देते हैं । सर्वोच्च-शैली और संवादात्मक शैली के दर्शन तो उनके काव्य में अनेक स्थलों पर होते हैं । नाटकीय सौन्दर्य भी यत्र तत्र दिखलाई पड़ जाता है, जैसे—

शीश पर वह देखो दुर्दैव—

साध कर खडा तीक्ष्णतर बाण,

अरे चल, साधेंगे कर्त्तव्य

तुझे लेना हो ले ले प्राण ।

अलकारों के पीछे माखनलालजी नहीं पड़े हैं । भाव की सहज धारा में जो पुष्प स्वयं किनारे से कूद गए हैं, उनके ही दर्शन यहाँ होते हैं । उनके अलंकार सेना में भरती किए हुए रगरूट नहीं, स्वयं सेना में आए हुए उत्साही सैनिक हैं । बात यह है कि प्रबल भावातिरेक के सूर्यातप में उनके काव्य के अन्य उपकरण नक्षत्रों की मदप्रभा ही विकीर्ण कर पाए हैं । भाव को ही यदि उनके काव्य का प्राण, शरीर और प्रसाधन कहा जाय तो अत्युक्ति न होगी । कही कही तो उन्होंने विदेशी वस्तुओं को सशब्द उपमान रूप में बड़े सुन्दर ढंग से चित्रित किया है । ‘नवधा की नौ कोनेवाली फ्रेम’ का उल्लेख ऊपर हो चुका है । ‘मातृभूमि के पृष्ठपत्र

पर प्रतिदिन पाराग्राफ सँभारे' का पाराग्राफ भी इसी प्रकार का प्रयोग है । गोस्वामी तुलसीदासजी की "राम कथा सु दूर करतारी । ससय विहग उडावनि हारी ।" चौपाई की प्रतिध्वनि भी दो-एक स्थलो पर मिलती है, यथा—“विहरत, हँसत, फँसत दै तारी विपद-विहग उड़त बेचारे ।” और “वासना-विहग वृज-वासियों के खेत चुगे तालियों बजाओ आओ मिल के उडाओ नेक ।” उनकी राष्ट्रीय कविताओ के उपमान अधिकतर राष्ट्रीय जीवन से ही चुने गये हैं जिससे उनका प्रभाव और भी अधिक बढ़ जाता है । उनके राष्ट्रीय उपमानों में भी तत्कालीन घटनाएँ उपमान के रूप में आकर हमारी सचेदना को अत्यंत उद्दीप्त कर देती हैं, जैसे—

मैं “मुँहबदी” का हार हिये,  
 “मत लिखो” कठिन ककण धारे,  
 “भारत रक्षा” के शूलो की,  
 पावो में बेड़ी भूतकारे ।  
 “हथियार न लो” की हथकड़ियों  
 रौलट का हिय में घाव लिये  
 डायर से अपने लाल कटा  
 कहती थी आँचल लाल किये ॥

उपर्युक्त पद में “मुँहबदी”, “मत लिखो”, “भारत रक्षा”, “हथियार न लो” उन घटनाओ के संकेत हैं जो राष्ट्रीय आंदोलन को दबाने के लिए गोरगशाही द्वारा प्रयुक्त दमन-नीति का परिणाम बने । माखनलालजी ने इन समस्त घटनाओ को बधन-सूचक उपमान बनाकर भारत माता की परतत्रावस्था का करुण दृश्य उपस्थित कर दिया है । ‘लाल’ शब्दों में यमक भी अनायास ही आ गया है ।

यह हुआ उनके प्रारम्भिक काव्य का बहिरंग ।









## प्रौढ़ काव्य

सन् बीस तक के प्रारम्भिक काव्य को उनका प्रयोग-काल माना जा सकता है। सन् २० से लेकर अब तक की रचनाएँ उनके प्रौढ़-काल के अतर्गत आवेगी। इस काल में उनकी पूर्वोल्लेखित प्रवृत्तियाँ ही विकसित होती हैं। पहले जिन प्रवृत्तियों की रेखाएँ भर ही खिंच पाई थी, वे ही अब रंगों का संयोग पाकर पूर्ण चित्र के रूप में प्रस्तुत होती हैं। राष्ट्रीय भावना में बलिदान के स्वर प्रखर हो गये हैं, साथ ही प्रेम भी अपनी अभिव्यक्ति के लिए अधिक आकुल टिखलाई देता है। वीर और शृ गार, आग और पानी का यह संयोग कुछ विचित्र सा अवश्य लगता है। परंतु यह कोई नई बात नहीं है। सारे चारण-काव्य का शौर्य-सद्म शृ गार की नींव पर ही स्थित है। भारतेन्दु-युग के कवियों ने भी जहाँ एक ओर जागरण की भेरी बजाई है, वही दूसरी ओर उन्होंने प्रणय-वीणा के तारों से झंकार भी उठाई है। 'हिमाद्रि तु ग शृ ग से प्रबुद्ध शुद्ध भारती' और 'निकल मत बाहर दुर्बल आह लगेगा तुझे हँसी का शीत' गानेवाला व्यक्ति एक ही है। उसी प्रकार 'मसल कर अपने इरादों सी, उठा कर दो हथेली है कि पृथ्वी गोल कर दे' और 'मेरे राजा मत मान करो मुझसे पूजा कैसे होगी' गानेवाला व्यक्ति भी एक ही है। बात यह है कि यह युग मानव-जीवन की सार्वजनिक स्वतंत्रता के लिए जीवन के समस्त बंधनों को तोड़ने पर तुला है। राजनीतिक क्षेत्र में आसेतु-हिमाचल के आबाल-वृद्ध की मुक्ति का उद्घोष हुआ। सामाजिक क्षेत्र में वर्ण-व्यवस्था की दीवारें गिरने लगी। साहित्य के क्षेत्र में भी क्रान्ति उत्पन्न हो चुकी थी। भाव, भाषा, छंद, अलंकार सब में नई रूचि का परिचय मिलने लगा था। व्यक्ति-स्वातंत्र्य की प्रबल भावना ने साहित्य में भी वैयक्तिक

सुख-दुःख, हर्ष-विषाद, विरह-मिलन आदि को व्यक्त करने की छूट दे दी थी। इसलिए कवियो ने जहाँ एक ओर राजनीतिक बंधनो को तोड़ने के लिए देश के युवको को पुकारा, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने अपने व्यक्तिगत सुख-दुःख, विरह मिलन आदि को भी काव्य का विषय बना दिया। इस प्रकार राष्ट्रीय रचनाओं और प्रेम-संबंधी रचनाओं—दोनों में एक ही स्वतंत्रता की भावना काम करती हुई दिखलाई देती है। माखन-लालजी के काव्य में दोनों प्रकार की भावनाएँ मिलती हैं। उनके प्रारंभिक काव्य की भक्ति-भावना राष्ट्र-प्रेम में पर्यवसित होकर बहुत कुछ अपना स्वतंत्र अस्तित्व खो देती है और रहस्यात्मक प्रवृत्ति भी यहाँ आकर बहुत बढ़ गई है। प्रकृति-सौन्दर्य के कतिपय चलचित्र भी उनके प्रौढ़ काव्य में देखने को मिल जाते हैं। अभिव्यजना में प्रौढ़ता आ गई है। गीत निखर उठे हैं। इस प्रकार प्रवृत्तियों का पूर्ण विकास, अभिव्यजना की प्रौढ़ता तथा गीतों का निखार सूचित कर देते हैं कि कवि अपने प्रौढ़ काल में प्रवेश कर चुका है। सन् उन्नीस से बीस को ही मैंने उनके काव्य का मध्य-बिन्दु इसलिये चुना कि यह वर्ष राजनीतिक और साहित्यिक मोड़ की भी सूचना देता है। गांधी-युग और छायावाद-युग का प्रारंभ सामान्यतः सन् बीस से ही माना जाता है। अब मैं उनके प्रौढ़ काव्य की प्रवृत्तियों पर प्रकाश डालने का प्रयास करूँगा।

### राष्ट्रीय काव्य

यदि राष्ट्र-प्रेम की भावना उनके प्रारंभिक काव्य में तीव्र थी तो उनके प्रौढ़ काव्य में वह अवश्य ही तीव्रतर हो गई है। इसका सबसे प्रबल प्रमाण यह है कि उनकी भक्ति और प्रेम की धाराएँ भी अब राष्ट्र-प्रेम की धारा में आकर मिल गई हैं। उनके राष्ट्रीय काव्य में भी प्रबलतम भावना बलिदान की है। कवि भक्ति में, प्रेम में, कला में, साहित्य में, सर्वत्र एक बलि की भावना को ही सुखरहित देखना चाहता है।

अब बलि ही उसके साहित्य के प्राणों का स्पन्द बन गई है। बलिशाला और मधुशाला में, प्रलय और प्रणय में वह कोई अंतर नहीं देखना चाहता। मरण त्वौहार हो गया, बलिदान मीठा बन गया। साजन की रथ की राह भी सली के पथ पर आकर ही दिखलाई पड़ी। तु बनो का मूल्य सिर बन गए और सली की सेज पर प्रभु का दर्शन होने लगा। प्रेम हमारे भौतिक जीवन की प्रमुख और प्रबल प्रवृत्ति है, भक्ति का सर्वव्यापक जीवन से है। इन दोनों भौतिक और आध्यात्मिक भावनाओं को कवि राष्ट्र की ओर उन्मुख कर देना चाहता है, लोक और परलोक से सर्वव्यवस्था रखनेवाली समस्त भावनाओं को राष्ट्र-पूजन का प्रसादन बना देना चाहता है। इस ससार में 'देह प्रान ते प्रिय कछु नाही।' उन्हीं प्राणों को राष्ट्र-देव की पूजा का पुष्प बना देने के लिए कवि अत्यंत व्याकुल है। बलिपथियों के पथ पर फेका हुआ फूल बनने की लालसा उनके भावुक हृदय के तीव्र राष्ट्र-प्रेम की व्यञ्जना करती है।<sup>१</sup>

गान्धीजी को पहले कवि ने देशोद्धारक, पूज्य, जनप्रिय नेता के रूप में चित्रित किया है। उनके अहिंसात्मक आंदोलन में उसने आस्था भी प्रकट की है। आगे भी उनकी यह भावना पूर्ववत् ही बनी रही। गान्धीजी के सिद्धांतों का प्रभाव उनपर स्पष्ट परिलक्षित होता है। अत्याचार का प्रतिकार करना वे 'श्रुति-सम्मत' मानते हैं। परंतु अत्याचारी का अनिष्ट उन्हें अभिप्रेत नहीं। हिंसा और घृणा को वे पाप मानते हैं। अहिंसक असहकारिता का उन्होंने बार-बार समर्थन किया है और उसे स्वतंत्रता-प्राप्ति के लिए उपयुक्त साधन माना है। भौतिक बल की अपेक्षा आत्मिक बल पर उन्होंने जोर दिया है और एकाध स्थल पर विश्व के समस्त पिछड़े हुए देशों को उठाने की भावना भी व्यक्त की है। परंतु यह मानवतावाद

---

१ मुझे तोड़ लेना बनमाली, उस पथ में देना तुम फेंक

मातृभूमि पर शीघ्र चढ़ाने जिस पथ जावे वीर अनेक।

की विश्व-व्यापी भावना भी इनमे कम ही दिखलाई पड़ती है। कारण कि कवि स्वदेश की विषम समस्याओं में ही इतना अधिक उलझा रहा कि उसकी दृष्टि देश और देश-वासियों से बाहर जा ही नहीं सकी। स्वावलम्बनमयी कर्मण्यता का माखनलालजी ने बार बार आग्रह किया है। कदाचित् इसमें ही हमको गाँधीजी के चरखा-आंदोलन जैसे व्यावहारिक कार्यक्रमों का आभास मिल सकता है। गाँधीजी का सैद्धान्तिक पक्ष उनके जीवन में अधिक अभिव्यक्त हुआ है। वे प्रार्थना के पीछे प्रचंड पुरुषार्थ की शक्ति को अनिवार्य मानते हैं और त्याग को कर्म का परिवेप। इस प्रकार वे गीता के—

कर्मण्येवाधिकारस्ते मा फलेषु कदाचन ।  
मा कर्मफल हेतुर्भूर्मा ते सगोऽस्त्व कर्मणि ॥

तक पहुँच जाते हैं। यही हमें उनकी राष्ट्रीयता आध्यात्मिक ऊँचाइयों तक उठती हुई दृष्टिगत होती है। गाँधीजी की आध्यात्मिक राष्ट्रीयता दर्शन-परक थी, परंतु माखनलालजी में भावना-परक आध्यात्मिक राष्ट्रीयता का स्वरूप दिखलाई देता है जिसका मैं अभी ही उल्लेख करूँगा। गाँधीजी की मृत्यु के उपरान्त 'मानवता' पत्रिका में उनकी 'युग और तुम' नामक कविता प्रकाशित हुई थी जिसमें कवि ने 'युग तुम में और तुम युग में कैसे भाँक रहे हो बोलो' कह कर गाँधीजी को युग-पुरुष के रूप में चित्रित किया है। साथ ही उन्हें 'तेरा विश्वास गरीबों का धन' और 'क्रान्ति की प्रलय लहर मस्तानी'<sup>१</sup> कह कर हैरिजन-आंदोलन का सूत्रधार तथा स्वातंत्र्य-संग्राम का कर्णधार भी सिद्ध किया है। सक्षेप में उन्हें अहिंसा, असहकारिता, निष्काम कर्म आदि में विश्वास रहा है और उन्होंने गाँधीजी का श्रद्धास्पद, युगांतरकारी, युग-पुरुष के रूप में चित्रण किया है।

---

१ है तेरा विश्वास गरीबों का धन अमर कहानी ।  
तो है तेरा श्वास, क्रान्ति की प्रलय लहर मस्तानी ॥

ऊपर मैंने आध्यात्मिक राष्ट्रीयता की बात उठाई थी और कहा था कि माखनलालजी में भावना-परक आध्यात्मिक राष्ट्रीयता का स्वरूप उपलब्ध होता है। इसके मूल में दो तत्त्व काम करते हैं—भक्ति और प्रेम। 'चले सूली उसे प्रभु का दरस हो' के अनुसार भक्ति देश-प्रेम में परिवर्तन हो गई। इसलिए भक्ति के लिए आवश्यक समस्त भावुकता राष्ट्र-प्रेम की ओर उन्मुख हो गई। दूसरे 'चुम्बनो का मूल्य तिर' होने से प्रेम भी त्याग की भावना से दीप्त होकर राष्ट्र की सेवा के लिए उपस्थित हुआ और अपनी तीव्र भावनामयी प्रेरकता के कारण राष्ट्र सेवा में सहायक बन गया। भक्ति और प्रेम का भावमय कलेवर निस्संदेह निष्काम कर्मयोग की दार्शनिक देह से भिन्न है। इसी भिन्नता के आधार पर मैंने उनकी राष्ट्रीयता को भावना-परक कहा है।

उन्होंने समलामयिक राजनीति से प्रभावित होकर भी कतिपय कविताओं की रचना की है। 'मरण-व्योहार' नामक कविता में उन्होंने लिखा है—

हैं रिपोर्टों में कलेजा छप रहा,  
देश के 'आनन्द-भवनों' ने कहा।  
'कुरसियों की है मधुर स्वाधीनता,  
छोड़ देंगे हम गुलामी, दीनता' ॥

'रिपोर्टों' से यहाँ उनका तात्पर्य सन् १९२८ की नेहरू-रिपोर्ट से है जो अखिल भारतीय-दल-सम्मेलन के सभापति पंडित मोतीलाल नेहरू ने लिखी थी। श्री सी० आर० दास की मृत्यु के पश्चात् उदार दल के नेताओं ने अंग्रेजों से सहयोग करने की नीति पुनः अपना ली थी। पंडित मोतीलाल नेहरू ने स्क्रीन कमीशन की सदस्यता स्वीकार कर ली। मध्य-प्रदेश के श्री एस० बी० तावे भी गवर्नर की कार्य-कारिणी के सदस्य बन गए। कवि उदार दल की इस समझौते की नीति से सदा असंतुष्ट रहा है। इसका आभास हमें 'कुरसियों की है मधुर स्वाधीनता' के व्यापक वाक्य से

मिलता है। सन् १९३८ की 'अमर राष्ट्र' नामक रचना भी समसामयिक राजनीति पर उनकी मानसिक प्रतिक्रिया का सुन्दर चित्र उपस्थित करती है। कवि यहाँ पर गाँधीजी का अनुयायी न होकर पंडित जवाहरलाल नेहरू और श्री सुभाषचंद्र बोस के झंडे के नीचे दिखलाई पड़ता है। उसे अब समझौते और सुधार की नीति में विश्वास नहीं रहा। इस समय राष्ट्र-सभा के दो दल थे। गाँधी दल अंग्रेजों से समझौता करने के लिए तैयार था। परंतु श्री सुभाषचंद्र बोस के नेतृत्व में देश के युवक-गण इस सुधार और समझौते की नीति की निन्दा कर रहे थे और हिंसात्मक क्रान्ति के द्वारा भी देश को स्वतंत्र करने के लिए कटिबद्ध थे।<sup>३</sup> माखनलालजी की सन् १९३८ की 'अमर राष्ट्र' नामक रचना स्पष्ट रूप से उनकी नेताजी के नेतृत्व की स्वीकृति है। उदाहरण के लिए -

अमर राष्ट्र, उड़ण्ड राष्ट्र, उन्मुक्त राष्ट्र,  
यह मेरी बोली।  
यह 'सुधार' 'समझौते' वाली,  
मुझको भाती नहीं ठठोली॥

उपर्युक्त पद में सुधार और समझौतेवाली नीति को वे ठठोली मानते

---

3 During the years 1938-39, the Congress was divided into two Camps with different ideas on struggle. The Rightists were devoted to the Gandhian cult and were prepared for a compromise with Britain in case it could be had with honour. Subhaschandra Bose, the Leader of the leftists, condemned them for their reformist and compromising out-look.

—Dr. V P. S. Raghuvanshi



है और राष्ट्र में उद्दण्डता अभिप्रेत बतलाते हैं। यहाँ पर ऐसा प्रतीत होता है कि आंदोलनों की सतत विफलताओं के कारण अहिंसात्मक क्रान्ति से कवि की आस्था उठ चली है। देश के तत्कालीन निराशा वातावरण का भी इस कविता में आभास मिल जाता है। सन् १९४६ की 'विदा' नामक कविता में भी कवि का असंतोष छलक रहा है। तौल-तौल कर किए गए त्याग से वह सतुष्ट नहीं है। वक्तव्यों और भाषणों में सिक्कड़ी हुई राजनीति उसे उपहासास्पद लगती है। 'श्यामल रंगों की नदियों में लाल रंग बह आए तो' वह प्रसन्न हो सकता है। 'कुछ करोड़ कायर गणना का जीवन-गढ़ ढह जाए तो' उसे कोई चिन्ता नहीं। स्पष्ट ही कवि अब स्वतंत्रता प्राप्ति के लिए अत्यंत अधीर हो गया है। इष्ट प्राप्ति के लिए वह सशस्त्र-क्रान्ति का प्रयोग भी करने के लिए तत्पर है। उसके केश तो पहले ही श्वेत हो चुके थे। पुतलियों के भी श्वेत होने के पहले वह देश की स्वतंत्र देख लेना चाहता है। इस कविता में कांग्रेस की 'धीरे-धीरे' की नीति से असंतुष्ट और व्यग्र जनता के मानस का अच्छा परिचय मिलता है। इस प्रकार मैंने उनकी तीन दूरस्थ वर्षों की कविताओं के द्वारा बतलाने का प्रयास किया है कि कांग्रेस की नीति से उनकी कभी पटरी नहीं बैठी। वे उनकी समझोते और सुधार वाली 'पुरुषार्थहीन' नीति से सदैव असंतुष्ट ही रहे और उनका असंतोष वैयक्तिक न होकर देश की बहुसंख्यक जनता के मानस का प्रतिबिम्ब रहा है। वे कांग्रेस के कवि नहीं, जनता के कवि हैं। इसलिए आज भी वे जनता की भावनाओं को वाणी दे रहे हैं। आज कांग्रेस ने अधिकार प्राप्त कर लिया। परंतु उसने उन समस्त बलिदानों को विस्मरण-वन्ध्या में बहा दिया है, जिसकी नींव पर स्वतंत्रता का महल खड़ा हुआ। गाँधीजी के त्याग-सेवा सपन्न पथ पर उसके पैर डॉवाडोल हो रहे हैं। कृषकों के आशा भरे नयनों में भी अब निराशा का अधेर गाढ़ा होता जा रहा है।

काले बाजार बढ रहे हैं। आदर्शों की मिट्टी-पलीद हो रही है। बलि का मूल्य लोगों की आँखों में घट गया है। श्री अचलजी द्वारा सकलित 'काव्य-कौमुदी' में उनकी 'विजय की स्मरण वेला' नामक कविता से उनकी स्वतन्त्रता-प्राप्ति के पश्चात् की विचार-धारा पर अच्छा प्रकाश पड़ता है। उन्हें दुःख है कि 'मिट कर स्वयं मोहन चितेरा' जो 'चित्र जीवित कर गता' उसे 'अधिकार का उजला अधेरा' मिटा रहा है। जिनके नाम पर सौ सौ सूलियाँ सुहागिन थी, जिनके गान पर अगणित बेढियाँ सुगंधित थी आज वे ही 'बलि-भूर्तियाँ हमने भुलाई' है। जो किसान 'दुर्भाग्य-क्षय' मॉगते थे, उन्हें 'सौभाग्य-क्षय' की निवि मिली है। इस प्रकार हम देखते हैं कि वे नए अधिकारियों के कड़े समालोचक के रूप में भी सामने आते हैं।

देश की सामाजिक अवस्था पर भी उनकी दृष्टि पहुँचती रही है। लोग देश के नाम पर अपना बलिदान करने में डरते थे। युवक-गण राग-रग में मस्त थे। विद्वान लपलपाती हुई जीभ से धुँआधार भाषण देकर उद्धारक बन जाते थे। मासिक वेतन पर जीवन को बेच कर लोगों ने परतंत्रता के बधनों को दृढ़ कर लिया था। उदरभर वृत्ति का विकास हो रहा था। आत्मविश्वास रसातल को जा रहा था। विदेशी शिक्षा-पद्धति ने भारतीयों के आत्म-गौरव को नष्ट कर दिया था। विलासिता बढ़ने लगी और कवि-गण भी हुँकारों के बदले प्रणय की आहें भरने लगे। सन् १९४६ की 'विदा' नामक कविता में सामाजिक स्थिति के अनेक संकेत उपलब्ध होते हैं। परंतु ये संकेत प्रासंगिक ही हैं। कवि जमकर समाज की दशा का निरीक्षण करने के लिए कहीं भी नहीं बैठा है। व्योम-सी विशाल राष्ट्र-भावना में ये अन्य बातें तारा-नाणों की भाँति ही यत्किंचित कवि के ध्यान को आकर्षित करती हैं।

जेल के जीवन से संबंधित लगभग डेढ़ दर्जन कविताएँ उपलब्ध होती हैं। सन् १९२१ में बिलासपुर सेंट्रल जेल में और सन् १९३० में जबल-

पुर सेन्ट्रल जेल में उनका आतिथ्य हुआ है। परंतु सन् १९२१ की कविताओं में विश्वास की शक्ति है, आस्था का अवलंब है, अदम्य उत्साह की प्रफुल्लता है। सन् ३० में विश्वास के कुसुम में संदेह के कीटाणु प्रवेश कर गए हैं, आस्था के महत्व की नींव हिल गई है और उत्साह एवं उफुल्लता के स्थल पर निराशा से उत्पन्न उग्रता आ गई है। सन् २१ में जो कवि कहता था कि 'जिस ओर लखूँ तुम ही तुम हो प्यारे इन विविध शरीरों में' वही सन् ३१ में कहने लगता है 'तुही क्या समदर्शी भगवान !' और भगवान को अन्यायी ठहराने के लिए अनेक तर्क-वितर्क उपस्थित करता है। कवि के प्रथम जेल-जीवन की मानसिक प्रसन्नता और द्वितीय जेल-जीवन की मानसिक विषरणता का कारण तत्कालीन राजनीतिक वातावरण है। 'कैदी और कोकिला' नाम की प्रसिद्ध कविता जबलपुर सेन्ट्रल जेल की दीवारों के भीतर लिखी गई थी। 'भरना' और 'आँसू' जैसी रचनाएँ यद्यपि सीधे जेल-जीवन से संबन्ध नहीं हैं फिर भी 'आँसू' के प्रेरक तत्व को मनोवैज्ञानिक कारावास की काली कोठरी में ढूँढ़ लेगा और 'भरना' तो स्पष्ट रूप से कैदी के अनुपात-विवर्द्धन का कारण है, क्योंकि वह कई बातों में कैदी से अधिक ऊँचाई पर स्थिर है।

कुछ कविताएँ उद्बोधनात्मक हैं। पहले भी इस प्रकार की अनेक कविताएँ लिखलाई पड़ती हैं, जैसे 'भारत के भावी विद्वान' 'देश में ऐसे बालक हो' 'राम नवमी' आदि। इधर भी 'प्रवेश', 'सिनानी', 'युगतर्पण से' रचनाएँ इसी प्रकार की हैं। इन कविताओं में भी वही बात दिखाई देती है। पहले तो कवि आत्म-विश्वास के साथ भगवान को अवतारित होने के लिए पुकारता था, देश के बालकों को बढने के लिए आदेश देता था, परंतु आगे वह कहने लगा 'रुधिर का मोल पानी ही न जाये, न बलि-पथ में बहक जाये जवानी।' उनकी सन् १९४० की 'जवानी' शीर्षक कविता उनके हृदय के ज्वालामुखी का प्रचंड विस्फोट है

जिसमें कवि ने 'ग्रामनिहो' में खेलती हुई 'मस्तानी जवानी' को बलि का द्वार खोल कर भूडोल करने के लिए ललकारा है :—

द्वार बलि का खोल  
चल, भूडोल कर दे,  
एक हिम-गिरि एक सिर  
का मोल कर दे,  
मसल कर अपने  
इरादों सी, उठा कर  
दो हथेली है कि  
पृथ्वी गोल कर दें ?

रक्त है ? या है नसों में क्षुद्र पानी ।

जॉच कर, तू सीस दे, दे कर जवानी ?

ये पक्तियाँ पढ़ कर नवीनजी की 'कवि कुछ ऐसी तान सुनाओ जिससे उथल-पुथल मच जाये' कविता का स्मरण हो आता है । देश में व्याप्त निराशा से कवि-गण पूर्णतः प्रभावित थे । नवीन जी की 'आज खड्ग की धार कुण्ठिता है खाली तूणीर हुआ' कविता देश की पराजित शक्ति और तज्जन्य निराशा का अच्छा परिचय देती है । कवियों में जो उग्रता दिखाई देती है उसके मूल में प्रगाढ़ निराशा संचित है । 'जवानी' कविता की प्रचंड उग्रता के मूल में एक और मनोवैज्ञानिक कारण है । पत्नी की श्राद्धतिथि के दिन इसकी रचना हुई है । हृदय की ज्वाला आँखों के आकाश में आँसू का बादल न बन कर सीधी वाणी के द्वार से अग्नि की धार बन कर बह गई और प्रिय की कगार टूट जाने के कारण देश की व्यापक भूमि में फैल गई । भूमि-खा घानी बना पहने, प्रिय को साथ लेकर नरमुण्ड माला पहने जवानी को जगाने वाले मस्खननालजी को देखकर चूड़ावत सरदार और हाड़ी रानी

की लोक-प्रसिद्ध कथा का स्मरण हो आता है। यह निरवलम्ब प्रेम की उग्र प्रतिक्रिया है।

कतिपय श्रद्धाजलियों एवं सस्मरणों का उल्लेख कर मैं इस प्रसंग को समाप्त करूँगा। श्रद्धाजलियों में पहले की 'तिलक' और अबकी 'स्वर्गीय नग्रेजी की महायात्रा पर' तथा असंग्रहीत 'युग और तुम' नामक रचनाएँ बड़ी अच्छी बन पड़ी हैं। इन श्रद्धाजलियों में कवि ने उन महापुरुषों के जीवन की घटनाओं और कार्यों का उल्लेख कर उनको अपनी श्रद्धा समर्पित की है। ये श्रद्धाजलियाँ अत्यन्त भावुक शैली में लिखी गई हैं। सस्मरणात्मक कविताएँ अनेक प्रकार की हैं। गणेश शंकरजी विद्यार्थी से सम्बन्धित उनकी अनेक कविताएँ हैं, जैसे 'सतोष,' 'लौटे,' 'बघन-सुख' 'नटोरियस वीर' (असंग्रहीत)। सर माल्कम डेली ने विद्यार्थीजी की फाइल पर लिखा था Notorious editor of a notorious paper इस पर माखनलालजी ने 'नटोरियस वीर' नामक कविता लिखी। उनकी कुछ पक्तियाँ इस प्रकार हैं —

तू नटोरियस, हम नटोरियस, है नटोरियस तीस करोड़,  
जिन हृदयों जन्मा 'नटोरियस', हृदय न करना उनकी होड़  
तीखे शूल हुए हैं आहा। प्यारे फूल हृदय को चीर,  
जुग-जुग जीता रहे दमकता, भारत के नटोरियस वीर।

'राष्ट्रीय भंडे की भेंट' बिहार के सत्याग्रही श्री हरदेवनारायण सिंह (जो नागपुर भंडा सत्याग्रह में शहीद हो गए थे) के प्रति कवि की सस्मरणात्मक श्रद्धाजलि है। सामान्य रूप से उनकी अविकाश रचनाओं का कलेवर किसी न किसी सस्मरण के हाड मांस से ही बनता है। 'माता' की भूमिका में उन्होंने लिखा है—“इस संग्रह की कितनी ही तुकबंदियाँ, घटनाएँ बन कर मेरे सामने खड़ी हैं। यदि हम उनके काव्य के दो कोटियों में विभाजित करें और एक को सस्मरणात्मक और दूसरी

को अस्मरणात्मक कहे तो उनकी अधिकांश रचनाएँ प्रथम कोटि में ही आवेगी ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि उनकी राष्ट्रीय रचनाओं में बलिदान की भावना, गांधीजी तथा समसामयिक राजनीति का प्रभाव, आध्यात्मिकता, सामाजिक अवस्था के संकेत, जेल-जीवन का चित्रण, उद्बोधन, सस्मरण तथा श्रद्धाजलियों उपलब्ध होती हैं । इनसे अनुमान लगाया जा सकता है कि एक राष्ट्रीयता की भावना ही कितने रूपों में व्यक्त की जा सकती है । भारत के ऐतिहासिक वीरों और उसके विगत वैभव से माखनलाल जी को मोह नहीं दिसलाई पड़ता । इसका कारण आलोचकों ने देश की राजनीति में उनका सक्रिय सहयोग माना है । उन्होंने ऐतिहासिक वीरों को न लेकर वर्तमान नेताओं को ही अपने काव्य का विषय बनाया है, विगत वैभवा के चित्रण से देश के आत्माभिमान को जागरित न कर, वर्तमान दीन दशा का दिग्दर्शन करा, देशवासियों में आत्म-ग्लानि को ही स्फुरित किया है । इससे साध्य में तो कोई अन्तर नहीं आता, साधन अवश्य भिन्न हो जाते हैं । परन्तु यह साधन वैभिन्न ही उनकी वर्तमान के प्रति तीव्र सवेदना का परिचायक बन जाता है । उनके समसामयिक कवि प्रसादजी के काव्य में तो नहीं, नाटकों में अवश्य अतीत-प्रेम प्रगाढ़ रूप में परिलक्षित होता है । परन्तु प्रसादजी का अतिशय अतीत-प्रेम ही कभी-कभी वर्तमान जीवन-सवेदनाओं को वाणी के द्वार तक आने में बाधा पहुँचाता है । इस प्रकार हम प्रसादजी और माखनलाल जी में दो भिन्न प्रकार की राष्ट्रीयताओं के दर्शन करते हैं । प्रसादजी की राष्ट्रीयता व्यापक और अतीताश्रित है और माखनलालजी की राष्ट्रीयता सीमित वर्तमानाश्रित । एक आत्माभिमान को जागरित करती है, दूसरी आत्मग्लानि को । दिनकरजी की राष्ट्रीयता में अतीत और वर्तमान का सम्मिश्रण दिखलाई देता है । वे भारत के ऐतिहासिक शौर्य, वैभव

एव जागृति को तथा वर्तमान कायरता, दरिद्रता एवं सुषुप्ति को एक साथ देखते हैं। वे आज को देख कर अतीत का स्मरण करते हैं और अतीत को देख कर आज से उसकी तुलना कर कभी आँसु बहाते और कभी आग उगलते हैं।

### प्रेम काव्य —

प्रेम छायावादी कवियों की एक प्रमुख प्रवृत्ति रही है। प्रसादजी तो प्रेम, मौंदर्ग के ही कवि कहे जाते हैं। पतंजली, निरालाजी और महादेवीजी में भी किसी न किनी रूप में इनके दर्शन हो जाते हैं। प्रसादजी का वैयक्तिक प्रेम अपनी तीव्रता और गभीरता के कारण आध्यात्मिक ऊँचाइयों तक स्वयं ही उठ गया है। अनुभूति की गहराई से उत्पन्न उदात्त वृत्ति को डा० रामरतनजी भटनागर ने काव्यात्मक रहस्यवाद कहा है। प्रसादजी में इसी काव्यात्मक रहस्यवाद के दर्शन होते हैं। महादेवीजी के प्रेम की दिशा ही दूसरी है। वे प्रारंभ से ही अज्ञात और आध्यात्मिक प्रिय के प्रेम-प्रदीप को प्राणों के आँचल में छिपाकर सजग पग आज तक मग पर बढ़ती जा रही है। निर्विशेष रहस्यवाद एकमेव उनकी अखंड संपत्ति है। परंतु माखनलालजी का प्रेम भौतिक भूमि की वस्तु है जो ऊर्द्धसुख न होकर या तो राष्ट्र-देव की शरण लेने का बहाना करता है या वाणी की भूल-भुलैया में छिपने का प्रयास करता है। आलवन की अस्पष्टता भाव की विशृङ्खलता तथा गोपन प्रवृत्ति के कारण उनकी प्रेम-सबधी रचनाओं का कलेवर रहस्यमय हो जाता है और आलोचकों को उनकी यह रहस्यात्मकता खटकने भी लगती है। कवि के इस रहस्य का कारण उसकी अज्ञात मानसिक भूमियों में ही खोजा जा सकता है, जो कवि के निकट संपर्क में आने वाले व्यक्तियों के लिए ही शक्य वस्तु कही जा सकती है। मैं पहले कह चुका हूँ कि उनकी यह अस्पष्टता प्रेम-सबधी रचनाओं का ही गुण है। राष्ट्रीय रचनाओं में यह गोपन

वृत्ति का गोलमोल नहीं पाया जाता। ऐसा लगता है कि कवि हम से कुछ छिपाने लायक बातों को स्पष्ट रूप से नहीं कह रहा है। वह हम से कुछ छिपाना चाहता है। भगवान् जाने क्यों ? एक बात और भी है। पत्नी की श्राद्ध-तिथियों पर लिखी गई रचनाएँ वेदना की तीव्रता, स्पष्टता और अभिधा की आत्मीयता में बेजोड़ बन पड़ी हैं। यद्यपि छायावाद के नाम में ही अस्पष्टता को गूँज है, फिर भी वह अस्पष्टता भाव-गोपन का परिणाम नहीं कही जा सकती, अभिव्यक्ति शैली की वक्रता ही उस के मूल में रही है।

विधुर जीवन की व्यथा इनके काव्य में बड़े तीव्र रूप में व्यक्त हुई है। अपने 'राजा' को पुकारते समय इनकी वाणी में वेदना साकार हो उठती है। मरे हुए अरमानों की चिता पर आहों की आग जल उठी, समस्त आकाशाएँ भस्म हो गईं। इतने पर भी इन भस्मीभूत आकाशाओं की माला बना कर जब कोई उनके मानस में चुपके से घुस आता है तब वे विकल हो कर पूछ उठते हैं—“क्या जीवन को ठुकरा मिट्टी का मूल्य बढ़ाने आये हो ?” आशा जब अँगड़ाई ले ही रही थी कि निगोड़ा विश्वास जाग उठा और सुख के सपनों का प्रभात हो गया। ‘आशा ने जब अँगड़ाई ली विश्वास निगोड़ा जाग उठा’ और प्रसादजी की ‘आशाओं की करवट फिर सुप्त व्यथा का जगना’ पक्तियों में कितना साम्य है। ‘दूर उस आकाश के उस पार’ प्रिय है, जहाँ कल्पना भी निराश हो जाती है। ऐसी अवस्था में वह विकल हो कर गा उठता है ‘बोल तो किसके लिए मैं गीत लिखूँ, बोल बोलूँ ?’ अज्ञेयजी की ‘दूर वासी मीत मेरे, पहुँच क्या तुम तक सकेंगे कॉपते ये गीत मेरे ?’ रचना भी इसी प्रकार की हृदय को हिला देने वाली कविताओं में से है। प्रिय के न रहने से ‘प्राणों की मलौस, गीतों की कड़ियाँ बन-बन रह जाती हैं’ और कवि कातर होकर कह उठता है ‘तेरे एक-एक सपने पर सौ-सौ जग न्यूँछावर राजा !’



इस प्रकार के गीतों में वेदना की बड़ी मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। ये उनकी बड़ी प्राणवान रचनाएँ हैं। 'आँसू' के प्रसादजी और इन गीतों के माखनलालजी बहुत समीप दिखलाई पड़ते हैं। पत्नी की श्राद्ध-तिथि को लिखी गई रचनाएँ भी इसी कोटि की हैं।

'उदू' कविता की तर्ज 'अदा' के सस्पर्श से हिन्दी-साहित्य को सर्व प्रथम मरस बनानेवाले माखनलालजी पर वहाँ की प्रेम-पद्धति का भी कुछ प्रभाव पड़ गया है। अरब और फारस की प्रेम-पद्धति में प्रिय बड़ा निष्ठुर होता है। उसके हृदय में दया का भाव उत्पन्न करने के लिए प्रेमी मर-मर कर अपना हाल सुनाते हैं। प्रसादजी का प्रिय भी बड़ा निष्ठुर था—

रो रो कर सिसक कर  
कहता मैं करुण कहानी  
तुम सुमन नोचते फिरते  
करते जानी अनजानी।

—आँसू—

माखनलालजी भी अपने 'जालिम' प्रिय के हृदय में दया उत्पन्न करने के लिए अनेक कष्ट सहने को तत्पर हैं—

फौलादी तारों से कस ले  
'बधन' मुझ पर बस ले'

- १ "विद्यापति के पदों में काव्यात्मक रहस्यवाद प्रचुर मात्रा में है। सौन्दर्य और प्रेम को देखने की उनकी दृष्टि इतनी मार्मिक और तीव्र है और उनकी तद्-विषयक अनुभूति इतनी गहरी है कि हम रहस्य के ऊँचे स्तर पर उठ जाते हैं।" ( पृष्ठ १४६ विद्यापति एक अध्ययन )।

( ११० )

कभी      सिसक      ले  
कभी      मुसक      ले  
कभी खींच कर हँस ले,  
कान      खेच      ले,  
पर      न      फेकें,  
गोदी में मुझे उठा कर,  
कर      जालिम  
अपनी      मनमानी  
पर,  
'जी' से लिपटा कर ।

परतु यह प्रभाव अधिक मात्रा में नहीं दिखलाई पड़ता । जो कुछ है वह बहुत थोड़ा है । इसी प्रकार शारीरिक सस्पर्श भी टूटने पर मिल सकते हैं । 'गो-गाएँ सँभाले नहीं जाते मतवाले नाथ' और 'वासना-विहग वृज-वासियो के खेत चुगें' तथा 'युगुल भुज के हार का' हिये में उपहार न होने की टीस इसी बात का परिचय देते हैं । यह शरीर की स्वाभाविक भूख-प्यास है और इसका उन्होंने निस्संकोच करके कर दिया है । परतु 'परिरभ-कुंभ की मदिरा' पीने का 'निद्रवास-मलय के भोके' लेने का तथा निर्दय नायक की 'निपट निठुराई' का उन्होंने वर्णन नहीं किया ।

इनकी प्रेम-सबधी रचनाओं की एक और विशेषता है । अनेक रचनाओं में प्रेम और बलिदान का द्वन्द्व दिखलाई पड़ता है । प्रिय की डाल से छूट कर प्रेम का पुष्प राष्ट्र-देव के चरणों में चढ़ कर सार्थक हो लेना चाहता है । इसके लिए कवि प्रयास करता हुआ भी दिखलाई पड़ता है । वह प्रणय के रथ को प्रलय के पथ पर ले चलने का बार-

चार आग्रह करता है और इसीलिए उनकी अनेक रचनाओं का प्रारम्भ प्रेम से होता है और अतः बलिदान में। परन्तु जहाँ कविता प्रेम से प्रारम्भ होकर बड़ी दूर तक प्रेम को लेकर ही चलती है, वहाँ अनायास अतः बलिदान को सामने ला रखना कुछ अस्वाभाविक लगता है, वैसे ही जैसे 'नौका-विहार' और 'सध्या तारा' में पतञ्जी प्रकृति-रानी के अनन्त सौन्दर्य की लहरो में डूबते-उतरते अनायास दर्शन के रेगिस्तान में कूद कर रह जाते हैं। यह भाव-व्याघात अच्छा नहीं लगता। इसे मन समझाने का एक वहाना भले ही कह लें। मैं यहाँ उन रचनाओं की बात नहीं कह रहा हूँ जिनके मूल में राष्ट्र-प्रेम ही प्रधान है और जो शृंगार-प्रिय युग-गौवन को दृष्टि में रख कर उपदेश तथा उद्बोधन के लिए लिखी गई है। ऐसी रचनाओं का उल्लेख पहले हो चुका है। उन रचनाओं में और इनमें अंतर है। वे समाज के युवकों को दृष्टि में रख कर लिखी गई हैं, इनका सबब कवि की वैयक्तिक भावना स है, उनमें राष्ट्र-प्रेम प्रधान है, इनमें कवि का अपना प्रेम प्रधान है, वे रचनाएँ युग की वाणी हैं, ये कवि-हृदय की बोली, उनमें कवि सेनानी और मार्ग-प्रदर्शक के रूप में सामने आता है, इनमें उक्त पथ पर चलने का प्रयास करने वाले के रूप में, उन रचनाओं में प्रेम के उदात्तीकरण की उत्साही वृत्ति काम कर रही है, इनमें निरवलम्ब अतः निराश प्रेम के लिए आश्रय ढूँढ़ने का आयोजन दिखलाई पड़ता है। उदाहरण के लिए 'हिम-तरंगिणी' की अट्ठाईसवीं कविता ली जा सकती है। इस कविता में कवि अपने प्रिय से कुछ बातें कह रहा है। बातें कहते-कहते वह अनायास 'कैसे सखे कसाला, बलि-स्वर-माला गुँथ जाने दे।' कह कर चुप हो जाता है। सिमरिया वाली रानी की कोठी पर लिखी हुई सन् २२ की कविता भी इसी प्रकार की है। 'याद की प्याली में बिछुड़ना खोलता-सा,' 'हृदय की कसको में गुप्त-चुप टोलता-सा,' 'पुराने दुःख-दर्दों की गाँठ खोलता-

सा,' 'महा प्रलय की वाणी मे उन्मत्त बोलता सा,' जजीरो को मधुर आम्रण अचानक मरदानो का प्रेरक बन जाता है। यह तो हुई प्रेम और बलिदान की बात। इसी प्रकार प्रेम और भक्ति मे भी द्वन्द्व के दर्शन होते हैं। कवि भक्ति की पावन गंगा मे विरह की ज्वाला को शांत करने का प्रयास करता है। परंतु वह कर नहीं पाता। 'दीठ-डोरियो पर माधवको बार-बार मनुहार' कर वह थक जाता है। परंतु इससे होता कुछ नहीं। उल्टे 'पुतली पर बढता-सा यौवन-ज्वार लुटा' हुआ न देख सकने के कारण दोनो पुतली के कारागृह 'सावन की भर' लगा देते हैं। यह है 'अपने प्रति सचाई, अपने आत्मा के रहस्य को खोलने का निष्कपट प्रयास।' (अचलजी)। परंतु अनेक स्थलो पर उन्होने इस प्रयास को पास नहीं आने दिया। वहाँ पाठक अंधेरे मे ट्योलता ही रह जाता है। यदि कठिनाई से कोई सूत्र हाथ आता भी है तो अचानक दूसरा भाव आकर उसे हाथ से खींच लेता है और पाठक फिर अंधेरे मे ट्योलने लगता है। 'कु ज कुटीरे यमुना तीरे' कविता इसी प्रकार की है। 'उन्मूलित वृक्ष' की अन्योक्ति का विश्लेषण करते हुए श्री निरालाजी ने अपने एक लेख मे लिखा था कि, "उनकी प्राय सभी पक्तियों का दूसरा पार्श्व समालोचक की दृष्टि मे बड़ा अवकारपूर्ण है।" इस वाक्य के साथ जब हम अचलजी के ऊपर उद्धृत वाक्य को मिला कर देखते हैं, तो दो विरुद्ध बातें दिखलाई पड़ती हैं। परंतु न तो उनकी सब कविताओं मे दिन के प्रकाश की स्पष्टता है और न सब मे गोधूली का धुंधलपन ही। कुछ कविताओं का पार्श्व अवश्य अवकारपूर्ण है और कुछ मे आत्मा के रहस्य को खोलने का निष्कपट प्रयास भी निःसंदेह उपलब्ध होता है। स्वयं कवि का मत है कि, चवालीस बरस हिन्दी-जगत मे काम करने का आडंबर करने के बाद भी मैं, बीते बरसों की लिखी-बेलिखी बीती घटनाओं के सामने 'ईमानदार' लिख सकने मे निरुत्तर रहा हूँ।" "इस

सग्रह की कितनी ही तुकबंदियाँ, घटनाएँ बनकर मेरे सामने खड़ी हैं” और कदाचित् अनेक घटनाओं को ईमानदारी से नहीं लिखा जा सकता। तात्पर्य यह कि उनकी अनेक रचनाएँ अत्यन्त अस्पष्ट हैं। वैयक्तिक जीवन से सन्नध होने के कारण, अनेक भावों के द्वन्द्व के कारण उनकी रचनाओं के इति-अर्थ को एक सीखी रेखा से मिला देना बड़ा कठिन हो जाना है। उनमें द्वन्द्व भी अनेक प्रकार के है। पाप और पुण्य, धर्म और प्रेम, प्रेम और बलिदान, राष्ट्र और भगवान, आस्था और अनास्था ऐसे कितने ही द्वन्द्वों की जोड़ उनके हृदय में होती है। इनके ‘क्यों’ का समाधान कुछ तो युग के वातवरण में मिलेगा और कुछ उनके निजी जीवन में।

### रहस्यवादी काव्य —

आस्था और अनास्था के द्वन्द्व की बात ऊपर कही गई है। पहले कवि को भगवान में अटूट आस्था थी। अपने निर्बल देश की रक्षा के लिए कवि ने कई बार भगवान को पुकारा था। आस्था के आधार को वह भगवान मानता था और अपने को भक्त। परन्तु आगे चलकर यह बात न रही। आशा के स्वर धीरे-धीरे निराशा में बदले और निराशा तर्क के तारों पर झूल कर दूसरे किनारे पर झूड़ने का उपक्रम रचने लगी। ‘राम नवमी’ पर सन् १९०६ और १९१६ की दो रचनाओं को पढ़ने के पश्चात् सन् १९३६ की ‘तू ही क्या समदर्शी भगवान?’ कविता को पढ़ने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है। भक्ति का राष्ट्र-प्रेम में पर्यावसान, देश-व्यापी निराशाजन्य अनास्था, जीवन की मृत्यु के द्वार तक सग जाने-वाली वेदना आदि ने मिल कर कवि की आस्था की दीवारों को हिला दिया है।

यहाँ भक्ति-भावना तो लुप्त हो चली। परन्तु उनके स्थान पर एक दूसरी भावना का जन्म हुआ। प्रेम ऊपर उठने का प्रयास करने लगा। दूसरी ओर दर्शन ने तर्क की तुला पर तौल कर उसके लिए एक सर्व-

सुन्दर आलवन की ओर इ गित किया । शताब्दियों पहले मानव-जाति ने उसे प्रियतम के रूप में स्वीकार कर लिया था । देश पर दुःख पड़ा । जनता ने भगवान को पुकारा । पर कोई आया नहीं । उसे कुछ निराशा हुई । विज्ञान और उसके अनुयायियों ने इसी समय आवाज लगाई कि भगवान कोई चीज नहीं है । युग के निराश स्वर सदेह में परिणत हो गए । परंतु तर्क की दुहाई देनेवाला विज्ञान भगवान के दर्शनानुमोदित, तर्क-सिद्ध प्रियतम रूप पर आघात न कर सका । इसलिए युग-भावना उसकी ही ओर बड़े वेग से दौड़ पड़ी । अब भक्ति प्रेम बन गई और भगवान प्रियतम । भक्त और भगवान के अनेक संबध अब प्रेमी और प्रेमिका के एक संबध में आकर सिकुड़ गए । इसी ने काव्य में रहस्यवाद को जन्म दिया ।

माखनलालजी के काव्य में भी रहस्यवाद के प्रचुर परिमाण में दर्शन होते हैं । रहस्यवाद दर्शन के आधार पर खड़ा होता है । दार्शनिक भूमि पर आकर केवल एक ब्रह्म ही सत्य रहे जाता है । यह नानास्वमय जगत्प्रपञ्च उस एक का ही बाह्य प्रसार बन जाता है । विश्व की विविधता में भी उसकी ही एकता दिखलाई पड़ने लगती है । परंतु इसके लिए सर्व प्रथम 'अह' का नाश आवश्यक है । कबीरदासजी ने लिखा है.— 'आपा मेंट्या हरि मिलै ।' माखनलालजी ने भी इसी भावना को इस प्रकार व्यक्त किया है —

जहाँ से जो खुद को  
जुदा देखते हैं,  
खुदी को मिटा कर  
खुदा देखते हैं ।

'जित देखौ तित तू' की भावना भी 'जिस ओर लखूँ तुम हीं तुम हो' में व्यक्त हो गई है । 'कुटिया का राजा ही बन रहता कुटिया की

रानी' मे प्रेमी और प्रेमिका, परमात्मा और आत्मा का अभेदत्व अभिव्यजित हुआ है। इस प्रकार हम देखते हैं कि उनके काव्य मे रहस्यवाद की अद्वैत-भूमि का यत्र तत्र संकेत मिल जाता है। परंतु इस अद्वैत-भूमि के संकेत भर ही मिलते हैं। निरालाजी के रहस्यवाद का प्रगाढ़ पांडित्य यहाँ उपलब्ध नहीं होता। निरालाजी में दार्शनिक पक्ष प्रधान है, इसलिये अद्वैत-भूमिका का सुस्पष्ट विवेचन वहाँ सहज ही मिल जाता है। परंतु माखनलालजी की गहरी भाव-धारा मे उस भूमि का दर्शन आयास ही होता है। न भाव-प्रमुख कवि हैं। उनके रहस्यवाद मे भी भावना की प्रधानता है।

रवीन्द्रनाथजी की 'गीताजलि' का प्रभाव भी उनकी कतिपय कविताओं में है। उदाहरण के लिए—आत्मा अभिसार के लिए घनघोर अंधरे से भरे पथ पर अकेली ही निकलती है। परंतु उस सन्नाटे मे भी उसे ऐसा प्रतीत होता है कि कोई उसका पीछा कर रहा है। इस स्थिति का चित्रण विश्वकवि रवीन्द्रनाथ और माखनलालजी दोनों ने किया है—

संकेत-निकेतन ओर चली  
मैं निपट अकेली हो निकली  
पथ मे घनघोर अंधेरा है,  
यह कौन ? कि इस सन्नाटे मे  
जो करता पीछा मेरा है

श्री रवीन्द्रनाथ ( गीताजलि अनु० )

रैन अंधेरी, बीहड़ पथ है,  
यादे थकीं अकेली  
आँखें मूँदे जाती हैं

( ११६ )

चरणों की बानी किसकी है ?

यह अमर कहानी किसकी है ?

—श्री माखनलाल—

‘शीतल-गन्ध-पवन’ का रवीन्द्रनाथजी की अनेक कविताओं में प्रिय के आगमन-संदेश या प्रिय के दूत के रूप में चित्रण हुआ है। इसलिए प्रातः पवन के बहते ही सारा ससार आनन्द से भर जाता है, तब-वृन्द जाग उठते हैं, बिहग गा उठते हैं। इसलिए—

वायु का भोका जहाँ आया वहाँ

विश्व में क्यो सनसनाहट मच गई ?

( माखनलाल जी )—

इसका उत्तर हमें निम्न-लिखित पक्तियों में सहज ही मिल जाता है —

ये शीतल-गन्ध-पवन की जो

धीमी-धीमी भक्तभोरें सी

तेरा आगम-संदेश ही तो

प्रिय, लेता है हिलकोरे सी

( श्री रवीन्द्रनाथ-गीताजलि अनु० )—

इसी प्रकार ‘चला तू अपने नभ को छोड़ पा गया सुभ्र में तब आकार’ तथा ‘अरे अशेष शेष की गोदी तेरा बने बिछौना सा’ और ‘मेरे ‘मैं’ ही मैं तो उदार, तेरी अपनी है छुपी हार’ एवं ‘मेरी हार कि तेरी माला’ आदि को पढ़ कर कहा जा सकता है कि माखनलालजी पर ‘गीताजलि’ का प्रभाव है। ऐसा प्रतीत होता है कि माखनलालजी का ‘राजा’ शब्द भी गुरुदेव का ही प्रसाद है। परंतु विश्व कवि का राजा महामहिम, अनंत ऐश्वर्य-संपन्न और अव्यक्त होते हुए भी अत्यंत स्पष्ट



है । माखनलालजी का एक ही 'राजा' लौकिक सीमा-रेखाओं से आवद्ध भी है और उनसे परे भी । इस द्विविद्ध रूप के गर्भ से अस्पष्टता उत्पन्न होती है । परंतु इन रचनाओं की तड़पन जलन, वेदना, आह, कराह सब मिलकर इस दुःख के देश का ही भान कराती है । 'गीताजलि' के अक्षय आनंद, अमित उल्लास के देश का इनसे परिचय नहीं मिलता रवीन्द्रनाथ जी की अर्थात्मा का आनंद अलौकिक है, इनकी वेदना लौकिक अविक । 'यह सभी तुम्हारा प्यार हमारे हृदय हर्गन' कह कर विश्व कवि प्रकृति को परमात्मा का प्यार घोषित कर देते हैं । कचन की किरणों का प्रभात में तरु पल्लवों पर नर्तन, गगन में मद गति से धनों का संचरण । बहती हुई शीतल मद पवन सभी परमात्मा के प्रेम का परिचय देते हैं । विश्व-कवि में प्रकृति का सोल्लास ग्रहण मिलता है ।

हिन्दी में प्रकृति का यह रूप पत जी और महादेवी जी में सम्यक् रूपेण परिलक्षित होता है । पतजी की प्रकृति आध्यात्मिक सकेतों से परिपूर्ण है । महादेवी जी की प्रकृति आध्यात्मिक सकेत भी उपस्थित करती है और स्वयं एक साधिका के स्वरूप में भी प्रस्तुत होती है । वह भी महादेवी जी की आत्मा के समान परमात्मा की एक प्रेमिका है जो अपने प्रियतम के विरह में व्याकुल है । 'यह जग कगा, लघु मेरा दर्पण' कह कर महादेवी जी ने इस दृष्टि कोण को स्पष्ट कर दिया है । प्रकृति का यह स्वरूप सूफियों की सपत्ति प्रतीत होता है जहाँ प्रकृति के सौन्दर्य में परमात्मा का आभास पाया जाता है और समस्त प्रकृति का विरह विकल रूप भी उपलब्ध होता है । जायसी के 'पदमावत' को पढ़ने से यह बात स्पष्ट हो जाती है । परंतु माखनलाल जी में प्रकृति का निषध प्राप्त होता है । वे इसे 'जगत बखेडा' कह कर छोड़ने की बात कहते हैं । 'कुञ्ज कुटीरे, जमुना तीरे' 'जदुबली' को देख कर भी वे कालिन्दी की लहरों, तथा रत्नाकर परिधान-परिवेष्टित पगली प्रकृति को उन्मादक मीठे

सपने-मी ही बतलाते है । यह दृष्टिकोण कबीरजीके मायावाद के अधिक निकट दिखलाई पड़ता है । कबीर ने प्रकृति को कभी सहानुभूति की दृष्टि से नहीं देखा । उसे आत्मा और परमात्मा के बीच बाधा उत्पन्न करने वाली माया ही माना है । इनी दृष्टिकोण से प्रभावित होने के कारण माखनलाल जी में कदाचित् प्रकृति के प्रति छायावादी कवियों जैसा अनुराग नहीं है । प्रकृति-सौन्दर्य के प्रति विरक्ति का कारण उनकी वैयक्तिक और सामाजिक जीवन की विषम परिस्थितियों को भी माना जा सकता है । कहीं-कहीं प्रकृति का आध्यात्मिक वेदना को उद्दीप्त करने वाला रूप भी दिखलाई पड़ जाता है और कहीं वह आध्यात्मिक संकेतों को भी उपस्थित कर देती है । परन्तु ऐसे स्थल अधिक नहीं है ।

अनेक स्थलों पर तो उनकी रहस्य-भावना और भी अधिक रहस्यमयी हो उठी है । इसका एक कारण तो यह प्रतीत होता है कि वे जो कुछ कहते है वह एक बात न हो कर अनेक बातों का सगुम्फन होता है । वे अपने उपचेतन का विश्लेषण न कर उसकी यथावत् अभिव्यक्ति कर देते हैं । उपचेतन में न जाने कितनी बातें एक साथ सोई रहती है । वे सब भावातिरेक के क्षणों में एक साथ उठ कर कलम के घाट से काव्य की धारा में कूद जाती है । इसीलिए कवि प्रकृति को एक ही स्थल पर 'उन्मादक मीठे सपने-सी' मान कर जहाँ मायावाद की अभिव्यक्ति करता हुआ दिखलाई पड़ता है, वही 'कुञ्ज कुटीरे, यमुना तीरे' यदुवशी को देख कर उसे सत्य भी मान लेता है । वह प्रकृति को ग्रहण भी करता है और उसका निषेध भी । ये दो विरुद्ध बातें हैं । इसलिए उनकी रहस्य-भावना का अस्पष्ट होना स्वाभाविक है । दूसरे, शैली की दृष्टि से भी वे स्थान-स्थान पर सचेत हो जाते हैं । उदाहरण के लिए 'हार' का प्रयोग होते ही कवि तत्काल दूसरे हार का प्रयोग कर देता है और पद में यमक

की एक गॉठ और पड़ जाती है, यथा—“प्रथम ‘हार’ के हार बना कर मेरे हारो की वनमाला फूल उठी तुझको पहिना कर ।” शब्दों में ही नहीं, प्रोक्तियों तक में कवि इस प्रकार का खेल कर जाता है। उदाहरण के लिए—“आज मैं बनलूँ बघूटी ‘बोध गॉठ’ कि गॉठ छूटी ।” गॉठ बोधना और गॉठ छूटना एक साथ ही रख दिए गए हैं। शैली की इस सजीवता के कारण उन्हें सुक्तिप्रिय कवियों की श्रेणी में बैठना पड़ा है। उनके काव्य में इससे भी कुछ अस्पष्टता बढी है। रहस्यात्मक कविताओं के रहस्य का रंग इससे अनेक स्थानों पर गाढ़ा हुआ है। एक और बात जिसे छायावादी युग की परंपरा का प्रसाद कह सकते हैं। जयदेव के ममन से ही राधा कृष्ण के नाम पर श्रृंगारिक कविताएँ लिखी जाने लगी थी। परंतु जयदेव का येन विज्ञान-कला के द्वारा भी हरि-स्मरण करना था। उन्होंने अपना दृष्टिकोण स्पष्ट कर दिया है—

यदि हरि स्मरणे सरस मनो

यदि विलास कलासु कुतूहलम् ।

मधुर कोमल कात पदावलीं

शृणु तदा जयदेव सरस्वती ॥

परंतु विद्यापति के समय तक आते-आते हरि-स्मरण का लक्ष्य लुप्त हो गया था और विद्यापति के पद समस्या बन गए कि उनमें आध्यात्मिकता है या भक्ति है अथवा श्रृंगार है। रीतिकाल में यह समस्या ही नहीं रही। राधा-कृष्ण के नाम पर निधड़क कवि-गण नायक नायिका की काम केलि का चित्रण करने लगे। परंतु आधुनिक काल तक आते-आते कृष्ण कवियों के नायक भी न रह सके और गली-गली के ‘कन्हैया’ बन गए। तब कवियों ने उनके पूर्वज परमात्मा को पकड़ा और राधा-कृष्ण के स्थान पर आत्मा और परमात्मा का जुगल जोड़ा तैयार हो

गया । इस प्रकार इन प्रतीकों के पर्दे के पीछे मातृश्रीय विरह-मिलन की अभिव्यक्ति एक दीर्घ परंपरा से चली आ रही है । इस युग के कवियों ने एक और चतुर्गई चली । अपने प्रिय को पुलिनग के पीठे पर बैठा कर उसका स्वागत किया । इसका परिणाम यह हुआ कि पाठक और भी भ्रम में पड़ गए । इस प्रकार इस आत्म-गोपन की प्रवृत्ति के कारण जीवन का लौकिक प्रेम रहस्यात्मक भाषा बन कर निकला । परंतु त्रिशकु की तरह न तो वह भूकी भागीरथी में नहा पाया और न गगन गंगा की लहरों में किलोली ही कर पाया । मारुनलालजी ने भी ऐसे अनेक सदिग्ध पदों की रचना की है । उनके राजा, मनमोहन, दिलवर सब इसी प्रकार के प्रयोग हैं जो दोनों ओर खींचे जा सकते हैं । इस खींचातानी में रचनाओं का अर्थ स्पष्ट नहीं हो पाता । कुछ आलोचकों का मत है कि उनकी रचनाओं में अस्पष्टता का एक कारण स्वयं रहस्यवाद ही है । परंतु रहस्यवाद अस्पष्ट नहीं होता । रहस्यवादियों का प्रियतम अज्ञात और अव्यक्त होते हुए भी बुद्धिगम्य होता है, उसे बुद्धि की आँखों से किसी भी स्थूल वस्तु के समान देखा जा सकता है । छायावादी कवियों में अस्पष्टता का कारण रहस्यवाद नहीं, उनकी आत्म-गोपन की प्रवृत्ति है । रहस्यवाद का वे अनेक स्थानों पर साध्य के रूप में नहीं, साधन के रूप में प्रयोग करते हैं ।

मारुनलालजी की रहस्य भावना का आलम्बन निर्गुण और सगुण का मिश्रण प्रतीत होता है । कभी तो उनका भगवान् निर्गुण निराकार दिखलाई पड़ता है और कभी रामकृष्ण का सगुण रूप रख कर सामने आता है । परंतु अधिकतर ऐसा होता है कि वे भक्ति-युग के प्रतीकों का नाम तो लेते हैं, किंतु उनकी दृष्टि अज्ञात अव्यक्त सत्ता की ओर ही रहती है । कबीर के राम भी इसी प्रकार के थे । वे राम की बहुरिया बनते थे, राम का नाम जपते थे, परंतु उनकी दृष्टि सदैव निर्गुण ब्रह्म-राम

की ओर ही जमी रहती थी। उन्होंने अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट भी कर दिया है—“दसरथ सुत तिहुँ लोकर बखाना। राम नाम कर मरम है आना।” यही बात आनन्दकवि में भी दिखलाई पड़ती है। उसके माधव, जदुबसी, मोहन मोर-मुकुट-पीतावरधारी कृष्ण नहीं है। ये सब निर्गुण ब्रह्म के ही नाम हैं, अवतार नहीं। परन्तु शताब्दियों से राम और कृष्ण के नाम के ही चाग और भक्ति की भावना भोंवरे देती आ रही है। इनके प्रयोग से सर्व प्रथम जो भावना जागरित होती है, वह भक्ति की ही होती है, रहस्य की नहीं। कभी-कभी वे अपने आराध्य की रूपरेखा भी निश्चित कर देते हैं, जैसे—

माखन पाव वृन्दावन में बैठा विश्व नचावे,  
वह मेरा गोपाल, पतन पहिले पतित उठावे।

व्याकुल ही जिसका घर है अकुलातों का गिरिधर है  
मेरा वह नटवर है, जो राधा का मुरलीधर है।

पर इस सीमा पर आकर रहस्यवाद की इतिश्री हो जाती है। साराश यह कि उनकी रचनाओं में रहस्यात्मकता, भक्ति और इन दोनों का मिश्रण, ये तीनों बातें पाई जाती हैं।

**प्रकृति प्रेममूलक काव्य—**

प्रकृति से छायावादी कवियों को बड़ा प्रेम रहा है। वह काम और मोक्ष की सिद्धि का एक बड़ा साधन बन गई है। वह कभी अज्ञात और अव्यक्त सत्ता का प्रतिबिम्ब बन कर और कभी उस अज्ञात की प्रेमिका बन कर सामने आती है और रहस्य-काव्य को जन्म देती है। दूसरी ओर वह मानव-जीवन के सुख-दुःख, हर्ष-विषाद, विरह-मिलन, राग-विराग आदि को भी व्यक्त करती रही है। इसीसे छायावादी काव्य का सृजन

होता है। कवि-गण प्रकृति के सहज सौंदर्य की ओर आकृष्ट हुए, उसमें उन्होंने प्राणों की अनुभूति की और एक संवेदनशील हृदय भी पाया। कवियों ने मानव-जीवन से उसका साम्य देख कर उसके ही द्वारा अपनी भावनाओं को व्यक्त करना प्रारंभ कर दिया। माराश यह कि इस युग के कवियों ने प्रकृति को अनेक दृष्टियों से देखा और उसका अनेक प्रकार से अपने काव्य में प्रयोग किया। पतंजी प्रारंभ में प्रकृति को अपार सुषमा पर सुगंध रहे और अपने काव्य-पट पर उसके ही सौंदर्य का चित्र खींचते रहे। पतंजी ने प्रकृति का कल्पनात्मक चित्रण किया। निरालाजी ने प्रकृति के विलिखित चित्र उपस्थित किये। प्रकृति के किसी एक अंग का संपूर्ण चित्र उपस्थित कर देना निरालाजी के प्रकृति चित्रण की एक बड़ी विशेषता रही है। प्रतापजी की प्रकृति के प्रति प्रथम तो जिज्ञासात्मक दृष्टि रही, पश्चात् वे उसे मानवीय विरह मिलन के इ गीतों पर नचाते रहे। महादेवीजी की प्रकृति प्रमुख रूप से अपना नाना प्रकार शृंगार कर 'चिर सुंदर' के आने की राह देखती हुई दिखलाई पड़ी। माधवलालजी में सर्वप्रथम तो विशुद्ध प्रकृति चित्रण का अभ्यास है। उन्हें प्रकृति से प्रेम नहीं है। इसीलिए वे वन की अपेक्षा वनमाती में छिपना चाहते हैं—“छिपूँ ? किसमें ? वन में ? ना सखि वनमाती में।” इधर पतंजी तरल तरंगों को छोड़ कर, इद्रधनुष के रंगों को छोड़ कर बाला के केश-पाश में भी नेत्रों को नहीं उलझाना चाहते। प्रकृति की सहज सुषमा के लिए वे नारी के उन्मादक सौंदर्य की अपेक्षा कर जाते हैं। माधवलालजी प्रकृति के लिए इतना बड़ा उत्सर्ग करने को तैयार नहीं है। उन्हें तो प्रकृति और उनके जीवन में अनेक बार वैषम्य दिखलाई दिना है। 'कैदी और कोकिला' तथा 'भरना' शीर्षक कविताओं में यह भाव स्पष्ट रूप से झलक रहा है।

भरने को देख कर कवि कहता है कि मैं अपनी कृति से भू-मण्डल को कु भीषाक बना देता हूँ और यह अपने स्वच्छ पानी से सगर को स्वर्ग बनाता है । मेरी वाणी से युवको का शोणित उष्ण नहीं हो पाता और यह पक्षियों तक को पागल कर 'कल कल' कहला लेता है । मैं अवरोधो से रुक जाता हूँ और यह वज्रो के हृदय भेद कर भी आगे बढ़ जाता है । इस प्रकार की भावना 'कैदी और कोकिला' नामक कविता में भी व्यक्त हुई है । स्वच्छ रूप से विस्तीर्ण व्योम में विचरण करनेवाली विश्व-प्रशंसिता कोकिल को हरी डाल पर बैठी देख कर काली कोठरी की सकीर्ण सीमाओं में बैठा हुआ सदन-वर्जित कवि कह उठता है—“देख विषमता तेरी मेरी ।” सामान्य रूप से छायावादी कवियों ने प्रकृति का यह रूप चित्रित नहीं किया है । उनकी प्रकृति उनके सुख से सुखी और दुःख से दुखी हुई है । वह सहानुभूतिमयी है, उपेक्षामयी नहीं । मानव-जीवन के आकाश में आशा का उदय होते ही प्रतापजी का कवि देखता है कि—“उपा सुनहले तीर बरसती जयलक्ष्मी सी उदित हुई” और विरह विदग्ध श्रद्धा का चित्रण करते हुए वह देखता है कि—“सध्या अरुण जलज केसर ले अब तक मन थी बहलाती ।” माखनलालजी ने प्रकृति का उपेक्षामय रूप देखा है, इसलिए वे उसका निषेध करते हैं । अन्य छायावादी कवियों ने उसका सहानुभूतिमय रूप देखा है, इसलिए वे उसका स्वागत करते हैं ।

परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि ये प्रकृति का निषेध एक दार्शनिक के नाते ही कर सके हैं । शंकराचार्य जी के अद्वैत दर्शन के अनुसार यह समस्त ससार असत्य और अपास्तविक है । प्रकृति माया है जो परमात्मा के मिलन में बाधा उत्पन्न करती है । कदाचिद् इस कवि के प्रकृति-निषेध

के मून में यही दार्शनिक तथ्य रहा है। परंतु कवि के नाते वह प्रकृति के अपार सौन्दर्य की उपेक्षा न कर सका। सन् १९४४ की 'कविता कल्याणी' नामक रचना से यह बात स्पष्ट हो जाती है। बादलों की चादर में लुकता-छिपता चंद्रमा, विन्ध्या के 'भर-भर' कर भरने वाले बेकाबू पावन भरने, पावन का प्यारा इंद्र-वनुष, वसुधा का हरियाली से भरा आँचल, वगैरह के नीचे रथ पर आती हुई तारों की बारात, चंचल पवन-हिंदोल पर झूझने वाले रग विरगे बादल जिस दिन कवि ने देखे, उसका कहना है कि—“उन दिन आई जल धारा के तट, मेरी कविता कल्याणी।” अर्थात् प्रकृति के सौन्दर्य को देख कर उसके हृदय में कविता की धारा बह चलती है। परंतु यह दृष्टि कवि में बहुत देर से आई। अन्यथा उनके काव्य में प्रकृति सौन्दर्य के राशि-राशि चित्र उपलब्ध होते। परंतु कुछ तो अपने विशिष्ट दार्शनिक दृष्टिकोण के कारण और कुछ जीवन की विषम परिस्थितियों के कारण कवि प्रकृति के सौन्दर्य से अपनी काव्य-श्री की अभिवृद्धि न कर सका। जेल-जावन के कटु अनुभव उनकी हृदय भूमि में इतने गहरे पैठे हुए हैं कि प्रकृति में भी वे जल का वातावरण ही देखने लगते हैं इसलिए वे 'धीरे-धीरे' नामक कविता में तरु-लता को सीखचे, शिलाखड को दीवार, नदी को द्वार, मयूर की बोली को जजीर की झनकार और चीते की बोली को पहरें का 'हुशियार' कहते हैं। सारी प्रकृति को ही जेलखाना बना दिया है। इतना ही नहीं, वे सम्स्त भारत की कल्पना भी कारागृह के रूप में करते हैं। 'कौमलतर बन्दीखाना' तीस कोटि कैदियों से भरा था, हिम-गिरि की दीवार कारागृह थी, गंगा-यमुना गले का तौक थी, बंगाल और अरब सागर की लहरें हथकड़ियाँ थी, हिन्द महासागर पैर की साँकल



बन गया था। इस प्रकार पूरा भारत ही बंदी खाना था। यह सत्य है, परंतु इससे भी अधिक सत्य है कवि के कारागृह-जीवन की कटु अनुभूतियाँ जो बार-बार उसके साहित्य में व्यक्त होती रही हैं। पत्र ही नहीं, गद्य में भी यही बात मिलती है। कतिपय रचनाओं में उन्होंने प्रकृति का प्रतीकात्मक चित्रण किया है। 'फूल की अभिलाषा,' 'कलिका से—कलिका की ओर से' तथा 'विद्रोही' नामक रचनाओं में फूल, कलिका तथा वृद्ध कवि की आत्मा के प्रतीक बन कर आए हैं। प्रकृति के आलंबनगत चित्रण का तो इन में अभाव है। परंतु वह उद्दीपन का काम अवश्य करती है। 'कैदी और कोकिल' नामक रचना में प्रकृति का यह स्वरूप दिखलाई पड़ता है। एक बार कोकिल का स्वर सुन कर कवि की भावना उद्दीप्त हो उठती है और फिर वह उसे भिन्न भिन्न विरोधी रूपों में भी चित्रित कर चलता है। जहाँ कोकिल कैदी से अनेक बातों में सुखमय स्थिति में होने के कारण 'रुलाने वाली' प्रतीत होती है और उसका स्वर 'बेसुरा' लगता है, वही कैदी-जीवन के 'काले सकट-सागर' से उसका रग-साम्य होने के कारण उसका स्वर-माधुर्य 'जी के घावों पर तरलामृत' भी बरसाता है। इस प्रकार उन्होंने प्रकृति के एक ही अंग को अनेक भावनाओं से सश्लिष्ट कर चित्रित किया है। उपमान के रूप में प्रकृति का प्रयोग सब कवियों के समान माखनलाल जी ने भी किया है। 'प्राण के बाग में प्रीति की पखिनी', 'मानस में सकट के कज', 'नयन के बंगले में संकेत पाहुने' इसी बात के सूचक हैं। परंतु इस प्रकार के प्रयोग अधिक नहीं हैं। ढूँढ़ने पर ही कुछ और एकत्र किए जा सकते हैं। उनकी प्रकृति में एकाध स्थल पर आध्यात्मिक उल्लास का भी संकेत मिलता है। रहस्यवाद के प्रसंग में प्रकृति के इस स्वरूप का

उल्लेख हो चुका है। साराश में, माखनलालजी के काव्य में प्रकृति के प्रासंगिक उल्लेख ही प्राप्त होते हैं, राष्ट्रियता, प्रेम या रहस्यात्मकता के समान वह उनके काव्य की प्रमुख प्रवृत्ति बनने का दावा नहीं कर सकती।

### काव्य चिन्तन—

माखनलालजी की अनेक रचनाओं में उनकी काव्य-स्रवध्री धारणाएँ व्यक्त हुई हैं। गद्य में भी 'साहित्य-देवता' में उनके साहित्यिक विचार सप्रहीत हैं। 'हिम किरीटनी' का 'आत्म-निवेदन' और 'माता' की 'भूमिका' इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। अमृतपत्रिका के सन् १९५३ के स्वाधीनता विशेषांक में प्रकाशित उनकी 'भागती' नामक रचना भी उनके साहित्यिक विचारों पर अच्छा प्रकाश डालती है।

'हिमकिरीटनी' के 'आत्म-निवेदन' में उनकी सर्व प्रथम मान्यता यह है कि कवि युग के प्रभाव को स्वीकार कर उसे भी वाणी देता है और मानव की शाश्वत मनोभावनाओं को भी अभिव्यक्त करता है। यद्यपि बहिर्जगत की वाणी सामयिक होने के कारण समय परिवर्तन के साथ ही अस्तित्व में विलीन हो जाती है, फिर भी कवि 'युग के परिवर्तनों से आँखें मूँद कर अपनी कला को पुरुषार्थमयी नहीं रख सकता।' इसलिए वह युग का चित्रण करता है। परंतु दूसरी ओर वह मानव की मूल मनोभावनाओं तक पहुँचने का भी प्रयास करता है। इस कार्य में उसे 'सूक्ष्म' सहायता पहुँचाती है। क्योंकि वह 'समय के तीनों ढुकड़ों के अन्तःकरण में से गुजर कर उन्हें छेदता हुआ, नित्य नवीनता के साथ बढ़ता जानेवाला मानवता का वह डोरा है, जिस पर संपूर्ण विश्व के जड़-चेतन का भान ठहरा हुआ है। वह विकास की सौत, विवेक की घड़क़ल और अस्तित्व का सवेदनशील परम कौशल है।' अनुभूतियों के

मूल तक पैदा देनेवाली यह 'सूक्त' जिस प्रकार अनुभूति (सॉस) को विद्रोहिणी नहीं कही जा सकती, उसी प्रकार प्रणय और प्रलय में, हृदय और मस्तिष्क में कोई विद्रोह नहीं है। कवि की ये धारणाएँ उनकी अनेक रचनाओं में व्यक्त हुई हैं।

'माता' की भूमिका में उन्होंने कवियों से कुछ शिकायतें की हैं। उनकी सबसे बड़ी शिकायत यह है कि हिन्दी के कवियों ने राष्ट्र के अमर शहीदों को श्रद्धाजलियाँ नहीं चढ़ाई। मदनलाल दीगरा, गोपीनाथ साहा, चन्द्रशेखर आजाद, भगत सिंह जैसे वीर देश की सेवा में बलि बन गए, परंतु उनके लिए अभी तक किसी भी कवि की वाणी नहीं खुली। दूसरे, कुछ कवि 'ऐसे पैदा हुए, जो जिंदगी से चलने को कहते हैं और कलेजे से गाने को, उन्हें न हमने बलि की कीमत में कृता, न गायन के जाज्वल्य ज्वाला के मूल्य में।' तीसरी शिकायत यह है कि आलोचकों ने ऐसे कवियों पर मत बनाते समय उनके जीवन के त्याग और उत्सर्ग को भुला दिया। आलोचक 'आँखों और आवेगों के आकर्षण, अथवा अपनी गुस्ता के बोझ में ऐसा भूला कि सूली पर भूला, और कष्टों की तस्वीरें, गीतों पर मत बनाते समय उसे दीखी ही नहीं।' उन्होंने बार-बार इस बात पर बल दिया है कि जीवन और साहित्य में अंतर नहीं होना चाहिए। देश, विश्व और कला की दूरी अब अधिक नहीं सही जा सकेगी। इसलिए वे दृढ़ता पूर्वक कहते हैं कि, "बलि और गीत, ये, युग की बीहड़ भूमि पर, एक दूसरे के पूरक-पथी हैं।" उनकी रचनाओं में भी ये ही धारणाएँ अनेक प्रकार से व्यक्त हुई हैं। प्रलय या बलि बहिर्जगत की माँ है और प्रणय या गीत अतर्जगत के उच्छ्वास। इसलिए यदि ये एक दूसरे के पूरक न हो तो क्या हो सकते हैं? इसीलिए

कवि गाता है कि, “प्रलय-प्रणय की मधु-मीमा मे जी का विश्व बसा दो मालिक।” या “स्वर छेड़ो कलगाण राग से अतिम राग भैरवी गाओ।” बहिरतर के साम्य का इस कवि मे बड़ा आग्रह पाया जाता है। जब युग-देवता बलि-पूजा की भीख माँग रहा हो, तब प्रणय की आहें भर-भर कर रोने वाले कवियों पर उन्ने कटु व्यंग किए हैं। वे ऐसे गान चाहते हैं जिनसे मस्तक गर्वोन्नत हो उठे और सारा आकाश-मंडल गूँज जाय। यदि गान ऐसा न हुआ तो उसे वे मस्खी का भिनभिनाना कहते हैं—

गान ? जब मस्तक उठा,

कॉपा नभो-वितान।

भिनभिनाती मस्खियों भी

लिख चलेगी गान।

इसमें कोई सदेह नहीं कि उनकी कतिपय रचनाएँ योज की साका प्रतिमाएँ बन गई हैं। आग लगाने वाला योज यदि देखना हो तो उनकी ‘जवानी’ की ज्वालाएँ देखना चाहिए। परंतु इसका यह अर्थ नहीं कि उनमें ज्वाला ही ज्वाला है। उनमें ज्वाला के साथ जल धारा का भी अपूर्व संयोग है। उनकी प्रणय की रचनाओं में आँखों के पानी में धुल-धुल कर छंद बहे हैं। वे भावोन्मेष के क्षणों में ही काव्य-सृजन के पक्षपाती हैं। ‘भावों का जिनको अजीर्ण है’ उन्हें वे कवि नहीं मानते। प्राण के कुञ्ज के कोटि-कोटि भाव विहगों की भीड़ हो जाने पर ही वे उन्हें बाहर निकलने की अनुमति देते हैं। काव्य में अनुभूति को भी वे एक प्रधान तत्त्व मानते हैं। उनका कहना है कि, “यदि स्वयं सुभद्रा पर भीती का गाढ़ा रंग न होता, तो क्या उन रचनाओं के प्राणों तक

कौइ पहुँच पाता ?” रामचरितमानस का उल्लेख करते हुए उन्हो ने कहा है कि, “जो रामचरित-मानस गोस्वामी तुलसीदासजी ने लिखी, उसे यदि ज्ञान के वेश्यागारो मे बैठ कर किसी पानवाली के यहाँ पान खाते हुए, जिन्दगी बितानेवाले किमी नगर ने लिखी होती, तो क्या उसका मूल्य ‘रामचरितमानस’ होता ?” अनुभूति के समान ही वे सूक्त ( कल्पना ) को भी काव्य का प्रमुख उपादान मानते हैं । एक स्थान पर तो वे उसे काव्य का कलेवर तक कह देते हैं, जैसे —‘तूभो का पहिन कलेवर सा ।’ वे सूक्त की मोम दीप से तुलना करते हैं, जो जब चाहे जब बुझाया जा सकता है, जब चाहे जब जगाया जा सकता है । इस प्रकार वे काव्य मे भावना और कल्पना का सुंदर संयोग चाहते हैं । उनके काव्य पर यदि दृष्टिपात किया जाय तो वे इस संयोग विद्धि के लिए प्रयत्न करते हुए दिखलाई देते हैं । परंतु यह नहीं कहा जा सकता कि उनका प्रयत्न सफल ही हुआ है । क्योंकि भावना की दौड़ मे कल्पना कई बार पीछे रह गई है और अनेक स्थानो पर सूक्त ( कल्पना ) ने ऐसा जाल बुना है कि भावना के आँचल की कोर भी पकड़ मे नहीं आ पाती ।

उनकी ‘भारती’ नामक रचना की देह ही साहित्यिक विचारो से बनी है । इसे ‘साहित्य देवता’ का लघु स्वरूप कह सकते हैं । कवि अब चाहने लगा है कि साहित्य मे आसेतु हिमाचल का चित्रण किया जाय । हिन्दी की देह मे समस्त भारत के प्राणो का स्पन्दन हो । अब भारती हृदय हृदय के सिंहासन पर उतर आवे । अब कवि भारत-भारती का आह्वान करता है, वह युग-साहित्य चाहता है । छागवादी कवियों की सृजनहीन कोमलता को वह कोमलता का सहार कहता है । देश के कोटि-कोटि श्रमिको, कृषको—अपने श्रम-जल से भारत को नंदन बनानेवालो को भारती के मंदिर मे न पाकर वह क्षुब्ध हो उठता है —

जिसने श्रम-करण सौंप भारती भारत-नदन को लहराया,  
 प्राणों पर दे प्राण कि जिसने सिपहगिरी को धन्य बनाया !  
 क्यों तेरी रागो मे रंगिणि उनका रक्त नहीं भर आता ?  
 क्यों तेरी वीणा पर मानिनि उनके राग न कोई गाता ?

नारी के स्त्रा-रूप पर ही अभी तक लेखको की दृष्टि जाती रही है ।  
 परन्तु नारी माता, बहिन और बेटी भी होती है और उसके ये स्वरूप भी  
 उतने ही सरस होते हैं, जितना स्त्री का स्वरूप । इसलिए वे उसके  
 स्त्रियेतर स्वरूपों को भी साहित्य में सम्यक् रूप से अवतरित करने का  
 आग्रह करते हैं —

नारी गई कि प्राण चल दिए, माना, किन्तु रसो की रामा—  
 माता, बहिन, बेटियाँ भी तो नारी ही होगी अभिरामा ।  
 वेणी खोल, एशिया की सब भूमि-भाग बालाये धायीं,  
 तेरा माखनचोर जगा दे री भारती जसोदा माई ।

आज वे साहित्य में अखिल भारत का चित्रण चाहते हैं और भारती  
 के स्वरो को अग जग के स्वरो में मिला कर विश्व-व्यापी बना देना  
 चाहते हैं —

सजग विश्व जन-गण सुनता है, जग के स्वर पर स्वर दो रानी ।  
 छा जाओ भारती जगत पर प्रतिभामयी देश की वाणी ।  
 उठो देवि, कल्याणवदिता शस्त्रशास्त्र पूजिता उठो तुम ।  
 गिरि-चन, निर्जन, प्रलयप्रभजन रसवती जूझिता उठो तुम ।  
 चढा कुमारी के तूँवे पर तार खूटियाँ हिमगिरि पर दे,  
 गावो भैरव राग सृजन की विश्ववद्य कूजिता उठो तुम ।

निस्तन्देह माखनलालजी ने हिन्दी-साहित्य की कमियों को पहचाना  
 है और तत्पर्यर्थ उचित दिशा निर्देश किया है । परन्तु विचारक के

अतिरिक्त वे स्वयं भी कवि हैं और काम करने की अपेक्षा करवानेवाले 'दादा' होते हुए भी उन्होंने इस दिशा में पैर उठाया है। 'माता', 'माँ का मन', 'मोल तोल' कविताओं में उन्होंने मातृ-हृदय के चित्रण का प्रयास किया है।

### अन्य भाव संवेदन —

उनकी कतिपय रचनाओं में आत्मनिक्षेप की भावना भी पाई जाती है। 'उपालभ' और 'मील का पत्थर' इसी प्रकार की रचनाएँ हैं। 'मनुहार' नामक रचना में आत्मोद्बोधन है और 'आँसू' तथा 'वेदना गीत' में निराशा। 'घर मेरा है' में विरक्ति और 'यह किस का मन डोला' तथा 'वह दूया, जी जैसा तारा !' में पराजय का भाव निहित है। वे सब भावनाएँ उनके अतर्जगत से संबंधित हैं। इन सब में उन का निराशा और पीड़ित व्यक्तित्व ही प्रतिबिम्बित हुआ है। वैयक्तिक वेदना जहाँ सामाजिक पराजय से मिल गई है वहाँ निराशा का रंग और भी गाढ़ा हो उठा है, जिसकी मानसिक प्रतिक्रिया 'जवानी' जैसी कविताओं में अत्यंत उग्र रूप में व्यक्त हुई है। फिर भी राष्ट्रीय रचनाओं का उनका वीर व्यक्तित्व इस निराशा और पराजय की भावना पर छा जाने में समर्थ हुआ है। उनकी प्रेम-संबंधी रचनाओं से विधुर-विरही के जीवन पर प्रकाश पड़ता है। रहस्यात्मक रचनाओं में वे किसी सीमा तक रहस्यवादी और मुख्य रूप से भक्त के रूप में प्रकट हुए हैं। साहित्य पर सम्मति देते समय, समाज की आलोचना करते समय, वे कभी कभी विचारक भी बन गए हैं। इस प्रकार प्रमुख रूप से उनमें योद्धा, प्रेमी, भक्त और विचारक इन चार रूपों का समाहार है, जिनमें कवि प्रथम को ही प्रमुखता देता है —

सूली का पथ ही सीखा हूँ,  
सुविधा सदा बचाता आया,  
मैं बलि-पथ का अगारा हूँ,  
जीवन-ज्वाला जगाता आया।







## काव्य-तत्त्व

### अनुभूति—

पूर्व-परिच्छेदो मे माखनलालजी के काव्य की प्रवृत्तियों का अध्ययन कर लेने के पश्चात् अब हम उनके काव्य-तत्वों पर भी विचार करेंगे। काव्य-तत्वों में सर्व प्रथम अनुभूति-पक्ष पर विचार करना है। सामान्यतः अनुभूति तीन प्रकार की होती है—प्रत्यक्षानुभूति, स्मृत्यानुभूति और सकल्पानुभूति। प्रत्यक्षानुभूति इन्द्रिय सन्निकर्ष के आधार पर तथा सकल्पानुभूति बौद्धिक प्रक्रिया की नींव पर खड़ी होती है। माखनलालजी की राष्ट्रीय रचनाओं और प्रेम-सबधी रचनाओं में प्रत्यक्षानुभूति के दर्शन होते हैं। देश के स्वतन्त्रता-संग्राम में माखनलालजी ने सक्रिय सहयोग दिया है। उन्होंने देश में होने वाली हलचल को उसके भीतर से देखा है तथा उसकी सफलता-विफलता, आशा-निराशा आदि का स्वयं अनुभव किया है एवं तदनुभूति को काव्यात्मक वाणी प्रदान की है। प्रेम-सबधी रचनाओं में भी यही बात पाई जाती है। उनमें भी जीवन के कठु अनुभव की मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। राष्ट्रीय रचनाओं का ओज, आवेश, पुकार और ललकार तथा प्रेम-सबधी रचनाओं के आह और आँसू तीव्र स्वानुभूति के गर्भ से उत्पन्न हुए हैं, कल्पना के आकाश से नहीं टपके। स्मृत्यानुभूति के अतर्गत उनके प्रकृति काव्य को ले सकते हैं, जिसमें वे पूर्वानुभूत प्रकृतित्वित्रों को कतिपय अवसरों पर यथावश्यक अभिव्यक्त कर देते हैं। उनके रहस्यवादी काव्य में सकल्पानुभूति के दर्शन होते हैं। आधुनिक युग में रहस्य-तत्व की साधना समूत प्रत्यक्षानुभूति संभव नहीं। इसलिए अब रहस्यानुभूति को सकल्यात्मक ही माना जा सकता है, जिसमें बुद्धि-विलास का प्राधान्य होता है। यदि हम उनकी रचनाओं को विशुद्ध और

सश्लिष्ट अनुभूति की दृष्टि से देखें, तो केवल राष्ट्रीय रचनाएँ ही विशुद्ध अनुभूति के अतर्गत आवेगी। अनुभूति की आग्रत एकतानता का निर्वाह इन रचनाओं में ही हो पाया है। प्रेम और भक्ति से संबंधित रचनाएँ सश्लिष्ट कोटि की हैं। अविकाश रचनाओं में प्रेम राष्ट्र-भावना में मिल गया है और कभी-कभी वह रहस्यमय भी हो उठा है। इसी प्रकार भक्ति की भावना भी राष्ट्रोन्मुख होकर ही सामने आई है। विशुद्ध भक्ति के दर्शन उनकी बहुत कम रचनाओं में होते हैं और प्रेम भी निरावरण रूप में अत्यल्प स्थलों पर व्यक्त हुआ है। कुछ रचनाएँ ऐसी भी हैं जिनमें किसी दूसरी भावना का सश्लेष न हो कर बौद्धिकता का मिश्रण पाया जाता है। भक्ति को तर्क के ऊहापोह में देखने का प्रयास इसी बात का सूचक है। द्वन्द्वात्मक रचनाएँ तो उनकी सश्लिष्ट अनुभूति का और भी सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करती हैं। धर्म और प्रेम, पाप और पुण्य, विश्व-मौन्दर्य और दार्शनिकता आदि एक दूसरे में गुँथे हुए दिखलाई पड़ते हैं। तीव्रता और गहराई की दृष्टि से देखा जाय, तो सामान्यतः राष्ट्रीय रचनाएँ ही सर्व प्रथम ध्यान आकृष्ट करती हैं। प्रेम-संबंधी रचनाएँ गोपन-प्रवृत्ति के कारण उतनी तीव्र भावानुभूति पाठक के हृदय में जागरित नहीं करती जितने तीव्र रूप में वे कवि के हृदय में उत्पन्न होती हैं। इस दोष से मुक्त कुछ रचनाएँ निस्संदेह तीव्रतम प्रेमानुभूति का परिचय देती हैं। पर ऐसी रचनाएँ इनी-गिनी ही हैं।

**रस—**

अनुभूति की विशुद्ध निर्विशेष अवस्था को आचार्यों ने रस-कोटि के अतर्गत परिगणित किया है। रस नौ माने गए हैं। माखनलालजी के काव्य में शात, रौद्र, भयानक तथा वीभत्स रसों का निरूपण नहीं हो सका है। वीर, शृंगार, करुण, वात्सल्य और कुछ सीमा तक हास्य रस ही उनके काव्य में स्थान पा सके हैं। सात्विक प्रवृत्तियों के कारण रौद्र,

भयानक एवं वीभत्स रसों के लिए तो उनके काव्य-मंदिर का द्वार बंद रहा और जीवन के प्रति कर्मठ दृष्टिकोण होने के कारण वे विरक्तिमूलक शांति का उपदेश न दे सके। अन्य छायावादी कवियों के समान उनका दृष्टिकोण जीवन से पलायन नहीं रहा है। वे निर्जन में भागने की इच्छा प्रकट नहीं करते, अपितु जीवन की धधकती हुई ज्वालाओं में ही रस लेने की बात कहते हैं —

मत बोलो वेरस की बातें रस उसका जिसकी तरुणाई।

रस उसका जिसने सिर सौंपा आगी लगा भभूत रमाई॥

सारांश यह कि, उनके काव्य में शांत रस भी उपलब्ध नहीं होता। इन निष्कानन-प्रक्रिया ( Elimination process ) के सपन्न हो जाने पर अब हम निश्चित होकर शेष रसों पर कुछ विचार कर सकते हैं।

वीर रस उनके काव्य का सर्व-प्रधान रस है। प्राचीन काल में प्रमुख रूप से तीन प्रकार के वीर माने गए—दगावीर, दानवीर, और युद्धवीर। परंतु आगे चल कर इनकी संख्या बढ़ चली और सत्तवीर, धर्मवीर, कर्मवीर आदि अनेक प्रकार के वीर भी माने जाने लगे। आधुनिक युग में 'सत्याग्रही' वीर एक और नए प्रकार का वीर माना गया। प्राचीन काल में वीर-रस प्रमुख रूप से युद्ध की भूमिका में ही मिल सकता था। शत्रु आलंबन होता था, उसकी चेष्टाएँ उद्दीपन, उसे नष्ट करने के लिए नायक के हृदय में उत्पन्न उत्साह स्थायी, गर्वादि संचारियों के द्वारा पुष्ट हो कर नायक की युद्धादि क्रियाओं में व्यक्त होता हुआ वीर-रस की दशा तक पहुँच जाता था। इस युग में उत्साह की व्यंजना समाज और राष्ट्र की भाव-भूमि पर हुई। समाज और देश की सेवा में प्राण तक दे देने का उत्साह इस युग के वीर-रस का स्थायी भाव बना। प्राचीन काल में शत्रु के विरुद्ध प्रेरित उत्साह प्रमुख रूप से विध्वसात्मक था, अब वह उत्सर्ग-प्रधान हो गया, पहले वह हिंसात्मक था, अब अहिंसात्मक बन गया।

वीरता रक्त-स्नान में नहीं, रक्तदान में मानी जाने लगी। विदेशी शासन-सत्ता इसका आलबन बनी, उसके अत्याचार, शोषण आदि उद्दीपन हुए। रणभूमि में तीर और तलवार चलाने वाले योद्धा के स्थान पर असहयोग का अस्त्र लेकर देश की विशालभूमि पर सेवानिरत सत्याग्रही इसका आश्रय हुआ। देश की वर्तमान दीन-दशा पर ग्लानि, अमर्ष, बलि के पथ पर बढ़नेवालों को देख कर हर्ष, गर्व तथा उनका ही अनुकरण करने की अभिलाषा आदि संचारियों से पुष्ट होकर जागरण, आंदोलन, जेल-गमन आदि क्रियाओं में व्यक्त होता हुआ वह आधुनिक उत्साह वीर-रस की दशा को प्राप्त होता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि आधुनिक वीर-भावना और प्राचीन वीर-भावना में पर्याप्त अंतर है। इस युग में आकर वीरता प्रदर्शित करने की भूमि व्यापक हो गई, शारीरिक बल के स्थान पर आत्मिक बल की स्थापना हुई, सैनिक का स्थान सत्याग्रही ने लिया और वीर के हाथ से धातु-निर्मित अस्त्र न होकर, अहिंसा के बने हुए अस्त्र दिखलाई दिए। इस प्रकार वीरता का अर्थ ही बदल गया। अब वीरता मारने में नहीं, मरने में मानी जाने लगी।

माखनलालजी के काव्य में आधुनिक वीर-रस ही प्रमुख रूप से व्यक्त हुआ है। परंतु उसके सब अंगों के दर्शन उनके काव्य में नहीं होते। 'विभावानुभावव्यभिचारि सयोगाद्रसनिष्पत्ति' के अनुसार विभाव, अनुभाव तथा संचारी के संयोग से रस निष्पत्ति होती है। ये सब अंग एक साथ उनमें नहीं दिखलाई पड़ते। आलबन स्पष्ट होते हुए भी उन्होंने कहीं व्यक्त नहीं किया। आश्रय के रूप में स्वयं कवि सर्वत्र उपस्थित रहता है। यदि वे किसी राष्ट्रीय प्रबोध-काव्य की रचना करते, तो उसका नायक आश्रय होता और कवि उसके माध्यम से परोक्ष रूप में ही अपने भाव की अभिव्यक्ति कर पाता। परंतु मुक्तक कवि होने के कारण वे प्रत्यक्ष रूप से भावाभिव्यक्ति कर देते हैं। उनकी वीर-भावना प्रमुख रूप से संचारियों पर आश्रित है। आचार्यों ने इतलाया है कि रस के किसी

एक अंग का वर्णन कर देने से ही रसानुभूति होने लगती है। 'कामायनी' में एक 'लज्जा' के वर्णन से ही शृंगार की सुन्दर व्यञ्जना हुई है। माखन-लालजी के काव्य में संचारियों का 'लज्जा' सर्ग जैसा पृथक् वर्णन तो नहीं, परंतु उनकी विपुलता अवश्य है। उत्साह स्थायी की भी इनके काव्य में कमी नहीं है, साथ ही वह इतना तीव्र भी है कि आवेग और उग्रता की सीमा तक पहुँच जाता है। अंग्रेजों के अत्याचार, उनका व्यवहार, देश के सेपको को कगवास आदि उद्दीपनों का भी उन्होंने स्थान-स्थान पर संकेत किया है। अब मैं इनके कुछ उदाहरण प्रस्तुत करता हूँ। 'सिपाहिनी' नामक कविता में उत्साह की सुन्दर व्यञ्जना हुई है —

किन्तु आज तो इस मुरली को रण-भेरी का ढका कर लो,  
या कर लो पानी वाली तलवार, उदार ! मार लो—मार लो !  
“जौहर” से बढ कर, घोडे पर चढ कर, जौहर दिखलाने दो,  
चुडियाँ हो सुहागिनी, यौवन ! यौवन अपनी पर आने दो !

इसी प्रकार प्रवेश नामक रचना में भी जेल चलने के लिए युवकों का आह्वान करते हुए कवि के हृदय में उत्साह समाता नहीं—

जेल चल, जेल चल, जेल चल भाई  
भारत के सत पर, मोहन के मत पर  
जीवन के व्रत पर ठेल चल भाई  
जेल चल, जेल चल, जेल चल भाई ॥

'तिलक' नामक रचना में उद्दीपनों का बड़ा कौशल-पूर्ण संकेत किया गया है —

मैं “मुँहबंदी” का हार हिये, “मत लिखो” कठिन ककण धारे,  
“भारत रक्षा” के शूलों की पावों में बेड़ी भनकारे ।  
“हथियार न लो” की हथकड़ियाँ, रौलट का हिय में घाव लिये,  
डायर से अपने लाल कटा, कहती थी, आँचल लाल किये ।

इसमे 'मुँहवदी', 'मत लिखो', 'भारत रत्ना', 'हथियार न लो', रौलट, डायर सब मे विदेशियों के अत्याचार की एक-एक कहानी छिपी हुई है, जो वीरो के हृदय मे देश-सेवा की भावना को उद्दीप्त करती रही । कवि ने इन उद्दीपनों का उपमानवर् प्रयोग किया है ।

अभिलाषा सचारी का यह उदाहरण तो अत्यन्त प्रसिद्ध है—

मुझे तोड़ लेना वनमाली उस पथ पर देना तुम फेंक,  
मातृ भूमि पर शीश चढ़ाने जिस पथ जावे वीर अनेक ।

( अभिलाषा )

बलिपथियों की तद्रा को तोड़ने के लिए वे अधिकतर आवेगमयी भाषा का प्रयोग करते हैं—

फेंक तराजू रे बलि-पथी सिर के कैसे सौदे - सट्ट  
बहुत किये मीठे मुँह जग के अब उठ आज दाँत कर खट्टे ।

( आवेग )

और बलि-पथ से मुँह मोड़ने वाले तद्वर्गों को संबोधित करते समय उग्र भी हो जाते हैं —

लाल चेहरा है नहीं—फिर लाल किसके ?  
लाल खून नहीं ? अरे ककाल किसके ?  
प्रेरणा सोयी कि आटा-दाल किसके ?  
नेह की वाणी, कि हो आकाश वाणी,  
धूल है जो जग नहीं पायी जवानी ।

( उग्रता )

कष्ट सहने की तत्परता मे उनकी धृति की व्यञ्जना हुई है .—

“बलि होने की परवाह नहीं; मैं हूँ, कष्टों का राज्य रहे,  
मैं जीता, जीता, जीता हूँ, माता के हाथ स्वराज्य रहे ।”

( धृति )

सात्त्विक वीरता होने के कारण उसमे क्षमा की भावना भी दिखलाई पड़ती है —

‘माता मेरे बधिकों का काली मर्दन कल्याण करें,  
किसी समय उनके हृदयों मे मानवता का भाव भरें ।’  
( क्षमा )

‘विद्रोह’ नामक कविता मे गर्व व्यक्त हुआ है —

हर विपदा पर, हर प्रहार पर हमे उमड़ते देखो,  
और सनसने तूफानों मे, हमे अकडते देखो ।  
फल फेंकेंगे कभी फूल भी फेंकेंगे हम भू पर,  
विद्रोही—पर अपना मस्तक किये रहेगे उपर ।  
( गर्व )

प्रयास करने पर और भी सचारियों को ढूँढा जा सकता है । इस प्रकार हम देखते है कि उनके वीर-काव्य मे सचारियों की प्रसुखता है । सचारियों का वर्णन करते समय या उद्दीपनों का उल्लेख करते समय आश्रय सर्वदा साथ रहा है । एक स्थल पर उन्होंने वीर-रस के अनुभावों का भी वर्णन कर दिया है —

जो ओठों फड़क उठ्ठा, नेत्र छाया बरसकर गाल पर जो तमतमाया  
पिस उठे दाँत, मुट्ठी बँधी, उठी, बस-सदा मैंने उसीका गीत गाना गाया ।

परतु यह उदाहरण रूप मे ही प्रस्तुत हो सका है । अहिंसा के अस्त्र का भी उन्होंने अनेक स्थानों पर उल्लेख किया है । सारांश यह कि, वे प्रमुख रूप से नव वीर-रस के कवि है और उनके काव्य मे इसके सब लक्षण मिलते है ।

शृ गार-रस के दो प्रकारों मे से उनके काव्य मे विप्रलभ-शृ गार के दर्शन होते है । प्रासंगिक उल्लेखों को छोड़कर सयोग-शृ गार का वर्णन या



चित्रण उन्होंने नहीं किया। उनके शृंगार पर कुछ लिखते समय सबसे पहली बात जो ध्यान में आती है, वह उनके आलवन की अस्पष्टता है। आलवन की अस्पष्टता के कारण एक समस्या उत्पन्न हो जाती है कि उनकी प्रेम-विषयक रचनाओं को विप्रलम्भ-शृंगार के अतर्गत लिया जाय या करुण-रस के अतर्गत। यदि इन रचनाओं का आलवन उनकी दिवगत वर्मपत्नी ही हैं, तो निस्संदेह ये रचनाएँ करुण-रस के अतर्गत आवेगी। परंतु, यदि इन रचनाओं का आलवन कोई और व्यक्ति है, तो इन्हें वियोग-शृंगार के अतर्गत लिया जा सकता है। इन रचनाओं की शैली पर जब हम दृष्टिपात करते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि ये किसी मानी प्रिय के प्रति संबोधित हैं, जैसे—“घोल राजा स्वर अटूटे, मौन का कि अब बॉध टूटे।” परंतु, उनका यह ‘राजा’ भगवान वामन की तीन डगों के समान आकाश, पृथ्वी और पाताल—तीन लोकों की खबर लेता है। जहाँ वह आकाश की रहस्यात्मक सत्ता की ओर संकेत करता है, पृथ्वी की दिवगत पत्नी का बोध कराता है, वही मन के कोने में छिपे हुए किसी दूसरे प्रिय की ओर भी इंगित कर देता है। प्रथम और तृतीय अवस्था में वह विप्रलम्भ और द्वितीय अवस्था में करुण रस का आलवन होगा। उद्दीपनों की नियोजना इनके काव्य में नहीं है। विप्रलम्भ-शृंगार पर लिखते समय कवियों ने उद्दीपनों का बड़ा विशद वर्णन किया है। तुलसी और जायसी जैसे प्रबोध-कवियों ने तथा वियापति, सूरदास, मीरा आदि मुक्तक कवियों ने वियोग-वर्णन में उद्दीपनों का बड़ा विशद और मनोरम चित्रण किया है। सामान्यतः आधुनिक कवियों में उद्दीपनों की यह परंपरागत मनोरम, नियोजना नहीं दिखलाई पड़ती। कवियों ने प्रकृति का प्रतीकात्मक चित्रण किया। उसे मानव के सुख से सुखी और दुःख से दुःखी भी दिखलाया। यह प्रतीकात्मक और संवेदनात्मक प्रकृति-चित्रण उसके पूर्व उद्दीपन-रूप की पूर्ति न कर सका। दूसरे, माखनलालजी के

काव्य में प्रकृति को बहुत कम स्थान मिला है। उनके शृ गार काव्य में न तो आलवन स्पष्ट है, न उद्दीपन का ही नियोजन है। वे प्रेमी की अनुभूति-मात्र का वर्णन करते हैं। इसमें तो कोई संदेह नहीं कि यह अनुभूति अत्यंत तीव्र है और कवि के जीवन से उसका संबंध है। यदि यह कल्पनात्मक होती, तो इसमें इतनी तीव्रता और प्रखरता न आ पाती। परंतु, कवि के हृदय में वह जितनी तीव्र है उतनी ही तीव्रता के साथ वह पाठक तक नहीं पहुँच पाती। इसके कारण है। एक तो आलवन अस्पष्ट रहता है, दूसरे, कवि इस अनुभूति को वाग्विलास के भीतर छिपा कर और भी अस्पष्ट कर देता है। आलवन को अस्पष्ट रखने की प्रवृत्ति तो इस युग के कवियों की सामान्य विशेषता है और वाग्विलास माखनलालजी का अपना विशेष गुण। इन सब कारणों से उनके शृ गार पर स्पष्ट रूप से यही कहा जा सकता है कि वह अस्पष्ट है।

आद्य-तिथियों पर लिखी हुई कुछ कविताएँ, जैसे—‘वे तुम्हारे बोल’ और ‘भाई, छोड़ो नहीं, मुझे खुलकर रोने दो’, करुण-रस के अतर्गत आती हैं। इनमें शोक स्थायी भाव है, मृत प्रिय आलवन है, ‘यह पत्थर का हृदय आँसुओं से धोने दो’ में रुदन, ‘चलो, सखे तुम चलो तुम्हारा कार्य चलाओ’ में प्रलाप, ‘सिसक-सिसक सानंद आज होगी श्री-पूजा’ में उच्छ्वास आदि अनुभाव हैं तथा ‘पूजा के ये पुष्प गिरे जाते हैं नीचे, यह आँसु का स्रोत आज किसके पद सींचे’ में चिन्ता, ‘वे तुम्हारे बोल ! वह तुम्हारा प्यार, चु बन, वह तुम्हारी स्नेह-सिहरन’ में स्मृति, ‘देखलाती, क्षणमात्र न आती, प्यारी प्रतिमा यह दुखिया किस भाति उसे भूतल पर खींचे !’ में दैन्य आदि सचारी भाव हैं। इन रचनाओं में आलवन स्पष्ट है, अनुभाव और सचारियों की भी सम्यक योजना है। इसलिए इनमें रसानुभूति में कोई बाधा नहीं आती। इनमें करुण-रस की सु दर निष्पत्ति हुई है।

भक्ति को कुछ आचार्यों ने रस के अंतर्गत परिगणित किया है और कुछ आचार्य उसे ईश्वर विषयक-रति कह कर शृंगार-रस के अंतर्गत ही मान लेते हैं। जो भी हो, आधुनिक युग में भक्ति से सामान्य पाठक का सादात्म्य नहीं हो पाता। रस साधारणीकरण की अपेक्षा रखता है और भक्ति से सामान्य पाठक का साधारणीकरण होना असंभव है। इसलिए विद्वानों ने भक्ति को पृथक् रस नहीं माना है। माखनलालजी के काव्य में कुछ भक्ति-परक रचनाएँ हैं। परंतु, इन भक्ति-परक रचनाओं में भी आलंबन की स्थिति निश्चित अथवा स्पष्ट नहीं है। कुछ रचनाएँ ऐसी हैं जिनमें भगवान राम का स्मरण किया गया है, कुछ रचनाओं में नंदन भगवान कृष्ण का आह्वान हुआ है और कुछ रचनाएँ ऐसी हैं जिनमें केवल 'पराध्व' के प्रति आत्मनिवेदन है। प्रारंभिक रचनाओं में भगवान राम और परवर्ती रचनाओं में भगवान कृष्ण का अधिक स्मरण हुआ है। फिर भी यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि उनकी भक्ति के आलंबन भगवान राम हैं या भगवान कृष्ण हैं। क्योंकि संभव है कि उनके राम कबीरदासजी के राम की तरह दशरथ-सुत न होकर अव्यक्त ब्रह्म के प्रतीक हो और इसी प्रकार कृष्ण भी। यह भी संभव है कि उनके 'पराध्व' निर्गुण निराकार न होकर सगुण साकार ईश्वर के प्रतीक हो, जिन्हें वे खिलौना बना कर गोदी में खिलाना चाहते हैं। \* तात्पर्य यह कि, उनकी भक्ति का आलंबन निर्गुण और सगुण का विचित्र मिश्रण हो गया है, जो संबोधन में सगुण होते हुए भी स्पष्ट रूप से सगुण नहीं है और संबोधन में निर्गुण की ओर संकेत करते हुए भी स्पष्ट रूप से निर्गुण नहीं है। परिणाम स्वरूप भक्ति, किसी भी रस के अंतर्गत परिगणित हो, भाव की अवस्था तक ही रह जाती है। उससे स्वानुभूति नहीं हो पाती। आचार्यों ने इस दशा को भावोदय के नाम से पुकारा है।

✽ अरे अशेष ! 'शेष' की गोदा तरा बने बिछौना-सा !

आ मेरे आराध्य ! बिना लूँ मैं भी तुझे खिलौना-सा !

कतिपय कविताओं में माता के मन का चित्रण करने का प्रयास किया गया है। परंतु, ये कविताएँ प्रयोगात्मक ही प्रतीत होती हैं। उनमें वात्सल्य का विदग्ध चित्रण नहीं, उदाहरण रूप में प्रस्तुत किया हुआ शास्त्रीय विवेचन-सा मिलता है। भक्ति के समान वात्सल्य को भी आचार्यों ने नौ स्तों में स्थान नहीं दिया, पुत्र-विषयक-रति कह कर ही काम चला लिया है। परंतु, सर-सागर में यशोदा ने मोहन की माता के रूप में प्रकट होकर मातृ-हृदय की रति-पृथक् भाव का आश्रय मानने के लिए विवश कर दिया है। माखनलालजी की 'माता' शीर्षक रचना में बौद्धिक चिन्तन अधिक है, हृदय का भावोद्वेलन कम। इससे अधिक मार्मिक तो असंग्रहीत 'वेटी की बिदा' नामक रचना है, जिसमें पितृ-हृदय का बड़ा सुंदर चित्रण हुआ है—

आज वेटी जा रही है,  
मिलन और वियोग की  
दुनियाँ अमोल बसा रही है।

\*

\*

\*

गोदी के बरसों को  
धीरे-धीरे भूल चली हो रानी  
बचन की मधुरीली कूको  
के प्रतिकूल चली हो रानी

छोड़ जान्हवी कूल  
नेह-धारा के कूल चली हो रानी  
मैंने भूला बाँधा है, अपने  
घर भूल चली हो रानी,  
मेरा गर्व समय के चरणों  
पर, कितना बेबस लोटा है

मेरा वैभव प्रभु की आज्ञा  
पर, कितना, कितना छोटा है ।

अंतिम पद में दैन्य का कितना सुंदर चित्रण हुआ है । इसी प्रकार एक 'नजर लग जावेगी' कविता में भी माता की चिंता का तथा बालक की जिज्ञासा का सवादात्मक शैली में बड़ा सुंदर चित्रण हुआ है —

माँ— लल्ला तू बाहर जा न कही  
तू खेल यहीं रमना न कही

बेटा—क्यों माँ ?

माँ—डायन लख पायेंगी,  
लाइले नजर लग जायेगी

बेटा—अम्मा ये नभ में तारे हैं  
किस माँ के राज-दुलारे हैं ?

इसे पढ़कर श्री मैथिलीशरणजी गुप्त की 'यशोधरा' के राहुल का स्मरण हो आता है । परंतु, ऐसी अनेक सरस कविताओं का रस-स्वादन उनके संग्रहों से नहीं किया जा सकता । ये रचनाएँ न जाने क्यों प्रकाशित नहीं की गई हैं । जो रचनाएँ मातृहृदय के चित्रण के लिए प्रकाशित की गई हैं, वे इतनी विदग्ध और मर्मस्पर्शिणी नहीं हैं । तात्पर्य यह कि, कवि में वास्तव्य चित्रण की क्षमता है, पर उसका अनुमान संग्रहों को पढ़ कर ही नहीं लगाया जा सकता ।

कुछ व्यंगात्मक कविताओं में हास्य की झलक भी मिल जाती है । परंतु, इन्हें हम हास्य के अंतर्गत नहीं लेंगे । क्योंकि हास्य के मनोरंजन तत्व की अपेक्षा इनमें आक्रामक तत्व अधिक है, हास्य की आनंदविधायक विनोदी वृत्ति के स्थान पर असंतोष की दुःखमूलक वृत्ति काम करती है ।

इस प्रकार प्रमुख रूप में माखनलालजी के काव्य में वीर, शृंगार और करुण रसों की नियोजना हुई है। भक्ति और वात्सल्य को पृथक् रस मान लेने पर, भक्ति और वात्सल्य की तथा व्यंगात्मक रचनाओं में यत्र-तत्र हास्य की नियोजना है। इनमें से कुछ रस भावक्रोधि तक ही रह गए हैं और कुछ रस-दशा तक पहुँच सके हैं।

माखनलालजी की रचनाओं में अनेक स्थलों पर भावांतर पाए जाते हैं। वे दो विरोधी रसों को एक स्थान पर लाकर रख देते हैं। एक भाव जब तक परिपुष्ट होते-होते रस दशा तक पहुँचने को होता है, तब तक वे दूसरे विरोधी भाव को लाकर उपस्थित कर देते हैं। उदाहरण के लिए —

नित्य ही वेचैन कारागार था,  
रोज कैदी बन्द कर लाये गये,  
कामिनी कहने लगी 'दिन चाह का'  
भामिनी बोली, 'हमारे ब्याह का'  
किन्तु यह दिन ब्याह का, यह गालियाँ,  
जानती है सिर्फ 'भौंसीवालियाँ'  
या कि फिर मसूर-सा दूल्हा मिले,  
मधुर यौवन-फूल शूली पर खिले।

उपर्युक्त दो पदों में से प्रथम पद में शृंगार की चर्चा की गई है। परंतु, दूसरे पद के प्रारंभ में ही कवि ने 'किन्तु' का प्रहरी नियुक्त कर इस पद में शृंगार का प्रवेश निषिद्ध कर दिया है। 'किन्तु' से यह सूचना मिल जाती है कि अब कोई दूसरी बात उठने वाली है। उपर्युक्त दूसरे पद में जो बात उठी है वह उत्सर्गमूलक बलिदान की भावना है। पहले पद में प्रेम की वेचैनी और दूसरे में उत्सर्ग की उतावली दो बिलकुल दूसरी बातें हैं। पहली भावना उठते-उठते ही रह गई और दूसरी ने आकर उसे दबा दिया। इस प्रकार की स्थिति को आचार्यों ने भाव-शांति

के नाम से पुकारा है। 'जब एक भाव के उदय होते ही दूसरा भाव उदय होकर उससे प्रबल हो जाता है और उसे दबा लेता है' तब उसे भाव-शांति की अवस्था कहते हैं (साहित्यालोचन)। इस प्रकार के अनेक उदाहरण उनके काव्य से ढूँढ़े जा सकते हैं, क्योंकि उनमें अनेक प्रकार के भावांतर हुए हैं। भावोदय का उल्लेख मैंने पहले कर दिया है। सच तो यह है कि उनका काव्य सरस अवश्य है, परंतु सागोपाग रस से युक्त कम स्थलों पर ही बन पाया है।

### छंद—

काव्य-प्राण रस पर विचार कर लेने के उपरांत अब हमें काव्य-रूपों (छंदों) पर विचार करना है। उनके प्रारंभिक काव्य के बहिरंग पर विचार करते समय मैं कह चुका हूँ कि वे छंद-प्रयोग में अधिक सजग नहीं हैं और न उन्होंने विविध प्रकार के छंदों का ही प्रयोग किया है। उनकी अनेक रचनाएँ ऐसी भी हैं जिनमें भावातिशयता के कारण प्रत्येक पद में छंद-परिवर्तन हुआ है। 'अवकार' शीर्षक कविता में कवि १३-११ मात्रा के दोहा छंद से प्रारंभ करता है और १३-१६, १४-१६, १६-१६ मात्राओं के छंदों का क्रमशः भावानुरूप प्रयोग करता जाता है। 'विदा' शीर्षक कविता में भी पहले तो १६ १६ मात्रा के छंद का प्रयोग हुआ है, परंतु अंतिम छंद में आकर कवि उसे १२-१२ मात्रा के तोमर छंद का रूप दे देता है। 'तरंग-पाश' नामक कविता का १६-१२ मात्रा का सार छंद क्रमशः १४ १४ मात्रा के 'आँख' छंद का रूप धारण करने लगता है। सारांश यह कि, भावावेग के अनुसार उनके छंद परिवर्तन हो जाते हैं। फिर भी उन्होंने कुछ छंदों का प्रयोग किया है, जैसे कवित्त —

गो गण सँभाले नहीं जाते मतवाले नाथ,  
दुपहर आई बरछाँह में बिठाओ नेक।  
वासना-विहग ब्रजवासियों के खेत चुगे  
तालियों बजाओ आँखों मिलके उड़ाओ नेक।

दम-दानवों ने कर-कर कूट टोने यह,  
गोकुल उजाडा है गुपाल जू बसाओ नेक ।  
मन काली-भर्दन हो, मुदित गुवर्धन हो,  
दर्द भरे उर-मधुपुर मे समाओ नेक ।

इसी प्रकार 'भावव दिवाने हाव-भाव पै विकाने' कविता का छंद भी कवित्त ही है । वर्णिक वृत्तो मे भुजगप्रयात ( हिमतरगिनी, पृ० ८६), न्वग्विणी ( हिमतरगिनी, पृ० ४१) जैसे कुछ छंदों का प्रयोग किया गया है । परंतु, ऐसा प्रतीत होता है कि ये छंद उर्दू के मायम से ही कवि ने लिखे हैं । उस समय उर्दू की छंद-शैली बड़ी लोक-प्रिय शैली रही है, अनेक हिन्दी-कवियां ने उसका प्रयोग किया है । माखनलालजी ने उर्दू-शब्दावली, वाक्य गठन आदि के माथ-साथ उर्दू छंदों का भी हिन्दी मे उन्मुक्त प्रयोग किया । परंतु, छंद शास्त्र की छानबीन के पश्चात् हमें ज्ञात होता है कि उनमें से कई छंद हमारे छंदों से मिलते-जुलते छंद हैं । उदाहरण के लिए—

तू ही है बहकते हुओं का इशारा,  
तू ही है सिसकते हुओं का सहारा  
तू ही है दुखी दिलजलों का हमारा  
तू ही भटके भूलों का है धुर का तारा  
जरा सीखचों मे समा' सा दिखा जा,  
मे सुध खो चुकूं, उससे कुछ पहले आ जा ।

यह उर्दू का 'फ ऊ ल न फ ऊ ल न फ ऊ ल न फ ऊ ल न' छंद है जो भुजगप्रयात छंद से मिलता-जुलता है । इसी प्रकार निम्नांकित 'नित' छंद की लय भी 'मुफ्त अलन मफाइलुन' की फारसी लय से मिलती है—

सजल गान, सजल तान  
स-चमक चपला उठान,



गरज-घुमड,      ठान-ठान  
 बिन्दु-विकल      शीत-प्राण,  
 थोथे      ये      मोह-गीत  
 एक गीत      एक गीत ।

‘जिस ओर देखूँ बस अडी हो तेरी सूरत सामने’ रचना की ‘फायलातुन फायलातुन फायलातुन’ धुन ‘र त म य र’ गणोवाले ‘सीता’ वर्णिक वृत्त से मिलती है । तात्पर्य यह कि, माखनलालजी के ऐसे छंदों की लय उर्दू की ओर ही झुकी हुई है, परंतु भारतीय छंद-शास्त्र की व्यापकता के कारण उनका हिन्दी छंदों में भी अतभाव किया जा सकता है । उनकी ‘मरण-ज्वार’ शीर्षक रचना उर्दू की गजल-शैली का सुंदर उदाहरण प्रस्तुत करती है —

तुम्हारे मेरे बीचोबीच  
 प्रणय का बंधा तार जो न हो ?  
 अरे हो जाय रुधिर बेस्वाद,  
 लाडला मरण-ज्वार जो न हो ?

यह १६ मात्रा का छंद है जिसके द्वितीय और चतुर्थ चरण में रगण (SIS) है । ‘युग-तरुण से’ शीर्षक रचना में रुबाई-शैली के दर्शन भी हो जाते हैं —

घिसी-सी याद फेको जो न रस हो  
 मिलन कैसा जहाँ फीकी उकस हो  
 पता है, चुबनों का मूल्य सिर है ?  
 चढ़े सूली, उसे प्रभु का दरस हो ।

सारांश यह है कि, उन पर उर्दू-छंद-शैली का पर्याप्त प्रभाव है और उन्होंने इस शैली का प्रयोग भी अपने काव्य में किया है । परंतु सबसे

अधिक उन्होंने मात्रिक छंदों का ही प्रयोग किया है। इनमें भी १६ मात्रावाले छंद विशेष रूप से प्रयुक्त हुए हैं। सच पूछा जाय तो १६ मात्रा के—सम अथवा विषम—छंदों में ही हिन्दी की शक्ति व्यक्त हुई है। ये १६ मात्रा के छंद ही हिन्दी की प्रकृति के अनुकूल पड़ते हैं। आचार्य महावीरप्रसादजी द्विवेदी ने संस्कृत के वर्णवृत्तों का हिन्दी में प्रयोग करने के लिए आदेश दिया था और 'प्रिय-प्रवास' संस्कृत वर्णवृत्तों में लिखा भी गया। परंतु, संस्कृत के चिरसंचित प्रचंड पौरुष को वहन करनेवाले वर्णवृत्तों का बोझ बाला खड़ी बोली सह न सकी, वह लडखड़ा गई। कदाचित् प्रौढ़ा बन कर वह उन्हें लेकर सरलता से चल सके। परंतु, अभी तक उनमें उस बोझ को पुन उठाने का प्रयास नहीं किया है। समासगुणापेक्षी वर्णवृत्त हिन्दी की विशिष्ट प्रकृति के अनुकूल हैं भी नहीं। द्विवेदी-युग छंदों की दृष्टि से खड़ीबोली का प्रयोग-काल था। उसमें एक ओर तो संस्कृत के वर्णिक वृत्तों का प्रयोग हो रहा था, दूसरी ओर उर्दू के चौपदे, गजल आदि ग्रहण किए जा रहे थे। बंगला के पयारादि, अंग्रेजी की चतुर्दशपदियाँ तथा रीतिकालीन कवित्त सबैये सभी प्रकार के छंदों का हिन्दी में प्रयोग हो रहा था। परंतु, खड़ी बोली काव्य के आरंभ में लोक-गीतों के रूप में १५ मात्रा के चौबोला, चौपाई, १६ मात्रा के पदाकुलक, पद्धरि, अरिल्ल, चौपाई और १६-१४ की लावनी, १६-१५ के वीर (आल्हा का) छंद अत्यधिक जनप्रचलित थे। इन्हीं लोक-छंदों ने काव्य में नई शैली का प्रवर्तन किया। द्विवेदीजी ने इनका प्रयोग करने के लिए भी आदेश दिया था। ये ही आगे चल कर हिन्दी के अपने छंद बन गए। समस्त छायावादी काव्य इन्हीं १६ मात्रा के छंदों के आवर्तविवर्त से परिपूर्ण दिखलाई पड़ता है। माखनलालजी ने भी इन्हीं १६ मात्रा के छंदों का सर्वाधिक प्रयोग किया है। चौपाई, अरिल्ल, पद्धरि, विष्णु-पद, सरसी,

सार, ताटक वीर, पद-पादाकुलक आदि छंद इमी १६ मात्रा का परिवार है। माखनलालजी के काव्य में यही परिवार फैला हुआ है। निष्का यह कि कतिपय उर्दू के छंदों का प्रयोग करते हुए भी उन्होंने हिन्दी के मात्रिक छंदों का ही सर्वाधिक प्रयोग किया है, परंतु छंद प्रयोग में वे अविक प्रयत्नशील नहीं रहे।

### अलंकार—

इसी प्रकार अलंकारों का भी उनके काव्य में बाहुल्य नहीं है। कतिपय इने-गिने अलंकार ही यत्र-तत्र प्रयुक्त हुए हैं। अलंकारों की अथाह धारा में उनके भाव-विचारादि शकुंतला की मुद्रा के समान डूब नहीं जाते, वरन् भावों की अभग गंगा पर सव्या समय छोड़े हुए दो-चार दीपों के समान सुंदर लगते हैं। उनके काव्य पर 'अलंकार एव काव्ये प्रधानमिति प्राच्याना मत' लागू नहीं होता। इस दृष्टि से वे साहित्य दर्पणकार आचार्य विश्वनाथ के अनुयायी प्रतीत होते हैं। साहित्य दर्पणकार के अनुसार अलंकार शब्द और अर्थ के अस्थिर धर्म, शोभा को बढ़ाने वाले, रसादि के उपकारक तथा अग के अलंकारों की तरह होते हैं<sup>१</sup>। अर्थात् आचार्य विश्वनाथ अलंकारों को काव्य का साधन मानते हैं, साध्य नहीं। वे रस-भावादि को प्रधान स्थान देते हैं और अलंकारों को गौण। माखनलालजी के काव्य में भी यही बात दिखलाई देती है। उनके काव्य में अलंकारों को प्रधानता नहीं मिली है। उनका काव्य भाव-प्रधान है, अलंकार प्रधान नहीं। उनका अप्रस्तुत-विधान उनकी अनुभूति को स्पष्ट करने में सहायक ही हुआ, बाधक नहीं।

---

१ शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्मा शोभातिशायिनः ।

रसादीनुपकुर्वन्तोऽलंकारास्तेऽङ्गदादिवत् ॥

( साहित्य दर्पण )

यहाँ पर एक शका उठ सकती है कि जब उनके अल्प अलंकार भी काव्यानुकूल है, तब उनके काव्य को बार-बार अस्पष्ट क्यों कहा गया है ? इसका उत्तर यही हो सकता है कि जहाँ तक अलंकारों का संबंध है, वे अस्पष्टता घटाते हैं, बढ़ाते नहीं। अस्पष्टता का बहुत कुछ उत्तरदायित्व उनकी सुक्ति-प्रियता के सिर पर भी है।

शब्दालंकारों में यमक, श्लेष तथा अनुप्रास एवं अर्थालंकारों में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा प्रधान रूप में तथा सदेह, अपन्हृति, उपमेयोपमा, मालोपमा, परिकराकुर आदि का एक-दो बार प्रयोग हुआ है। श्लिष्ट रूपक का प्रयोग भी उन्होंने कई बार किया है। अब मैं इनमें से प्रत्येक के उदाहरण प्रस्तुत करूँगा। यमक-प्रयोग के विषय में एक बात ध्यान देने योग्य है कि कवि अवसर पाते ही तुरत शब्द को पकड़ लेता है और यमक की सृष्टि हो जाती है। इसलिए इनके काव्य में यमक का अनेक स्थलों पर प्रयोग हुआ है। अवसर पर यमक की उपेक्षा नहीं की गई है, परंतु यमक के लिए अवसर की खोज भी नहीं हुई है। अलंकारों के कतिपय उदाहरण ये हैं —

यमक—वे दो हाथ तुम्हारे मेरे प्रथम ‘हार’ के हार बनाकर  
मिट कर आह प्राण रेखा से श्याम अक पर अक बनाता  
बस इतना कहना मान तिलक। हम तेरे सिर पर तिलक करें  
क्यों देते हो तुम ‘दाग’ दाग। पड़ जाय कहीं मत आँखों में।  
हरि को हीतल में बंद किए केहरि से कह नख हूल-हूल

श्लेष—जब श्यामल घन आ जाते, तुम पर जीवन ढुलकाते  
तू स्वर्गंगा बन करके सुर लोक मही पर लाता

वृत्त्यानुप्रास—पर जो छुद छुद के छलिया जो तुम बुद-बुद के बुदी  
सौ-सौ सौगन्धों के साथी मैंने तुमको नहीं पुकारा

उपमा—मसल कर अपने इरादो-सी

उठाकर दो हथेली है कि पृथ्वी गोल कर दे  
( मूर्त के लिए अनूर्त )

यह धीरज सतमुड़ा शिखर सा स्थिर हो गया हिडोला

( अनूर्त के लिए मूर्त )

उपमेयोपमा—घड़ी झड़ी थी, झड़ी घड़ी थी

मालोपमा—चाहो सी, आहो सी, मनुहारो सी, मै हूँ श्यामल श्यामल

रूपक—स्नेह-सिन्धु की नादों को सुन हृदय-हिमालय तज अपना

व्याकुल होकर दौड़ पड़ों क्या ये दोनों गंगा जमुना ?

जिसको साध-सुधा पाने को पखिनियाँ चाहो की चहको

उर-तरु की डाली-डाली में ।

(साग रूपक)

मेरे मानस में सकट के कज शीष ऊँचा कर आए

(श्लिष्ट रूपक)

उत्प्रेक्षा—आशा ने जब अँगड़ाई ली विश्वास निगोड़ा जाग उठा

मानो पा, प्रातः, पपीहे का जोड़ा प्रिय-वधन त्याग उठा

अपनुति—ये न मग है, तब चरण की रेखियाँ है

शव धँस गये—नहीं जी शिव की और विष्णु की मूर्त

क्या मुट्ठी भर हड्डियाँ ? नहीं ये अभिलाषायें राख हुई ।

सदेह—नेरा कल कल पीते है या, तेरा जल पीते है

हरि जाने स्वागत गाती हूँ या सौभाग बुलाती हूँ

परिकराकुर—हे धनश्याम ! धक्कने हीतल को शीतल कर दानी

विरोधाभाव—कौन द्रुत-गति निज पराजय की विजय पर ?

ये ही कुछ अलंकार हैं जिनका उन्होंने अपने काव्य में प्रयोग किया है। परंतु, उनके अप्रस्तुत-विवान की कथा यही समाप्त नहीं हो जाती। छायावादी कवियों ने 'सामंतयुगीन कविता की स्थूल अलंकारप्रियता और एक ही प्रकार के अप्रस्तुतों की अशोभन आवृत्ति, का विरोध किया। वे परंपराभक्त उपमानों के स्थान पर नए-नए क्षेत्रों से उपमानों का संग्रह करने लगे। अमूर्त अप्रस्तुत-विवान छायावादी कवियों की इस दिशा में सबसे बड़ी देन कही जा सकती है। ये कवि सूक्ष्म मनोवृत्तियों के अग्रगण्य देश से भी उपमान ढूँढ़ लाए, परंतु निरप्रति के वैयक्तिक और सामाजिक जीवन की जलनी हुई गिरवाओ पर इनमें से अधिकांश की दृष्टि न जा सकी। माग्यनलालजी ने अमूर्त अप्रस्तुत-योजना भी दी (देखिए उपमा और मालोपमा के उदाहरण), परंपरागत अलंकारों में 'मेरे मानस में सकट के कज शीप ऊँचा कर आए' तथा 'आज नयन के बंगले में सकें पाहुने आए री नखि' जैसी नई उद्भावनाएँ भी दी और सबसे बड़ी वस्तु नित्यप्रति के जीवन से उपमानों का चयन किया। 'पलकों की चिक पर हृत्तन के फव्वारे', 'नवधा की नौ कोनेवाली' क्रम जैसे प्रयोगों से उन्होंने साहित्य में 'जीवन का अलाव' जगाया है। राष्ट्रीय घटनाओं का उपमान रूप में ग्रहण पहले बतलाया जा चुका है।

### प्रतीक—

इसी क्रम में उनकी राष्ट्रीय प्रतीक-योजना पर भी दो शब्द कह दें। छायावादी कवियों ने अधिकतर प्रकृति से प्रतीकों को ग्रहण किया है। प्रसादजी का 'भक्त भक्तों गर्जन था बिजली थी, नीरदमाला, पाकर इस शून्य हृदय को सबने आ डेरा डाला' छायावादी युग की प्रतीक-योजना का प्रतिनिधि पद कहा जा सकता है। प्रकृति के इन प्रतीकों में हृदय की कोमल भावनाएँ व्यक्त होती रही। परंतु, विशाल राजनीतिक जीवन की झलक इन प्रतीकों में सम्वन थी। आसेतु हिमाचल फैले हुए

विशाल देश की दुःख गाथा एवं तत्त्वपूर्ण प्रतिक्रिया को व्यक्त करने के लिए उतने ही महान समर्थ प्रतीकों की आवश्यकता थी। इसके लिए माखन लालजी ने पुराणों का प्रश्रय लिया। भागवत की कृष्णावतारी कथा वे आधार पर उन्होंने तत्कालीन राष्ट्रीय जीवन की अभिव्यक्ति की और इस प्रकार पौराणिक प्रतीकवाद को जन्म दिया। 'नि रान्त्र सेनानी' और 'जीवित जोश' शीर्षक रचनाओं में पौराणिक प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग हुआ है। द्रौपदी भारतमाता बन गई और मोहन मोहनदास गाँधीजी हो गए<sup>१</sup>। गाँधीजी का सत्याग्रह संग्राम धर्म-युद्ध होने के कारण 'महाभारत' बन गया। दुष्ट शासकों ने दुःशासन का काम किया तथा सत्य की ओर से निःशस्त्र लड़नेवाले भगवान् कृष्ण गाँधीजी के प्रतीक बन गए<sup>२</sup>। कृष्ण के जन्म स्थल कारागार बन गए<sup>३</sup> तथा वसुदेव देवकी उन कारागारों के कैदी हो गए<sup>४</sup>। इसके अतिरिक्त सुली पर चढ़नेवाले शाहीदों के लिए वे ईसा और मसीह का प्रयोग भी करते हैं। राष्ट्रीय जीवन की संवेदनाएँ इन चिर-परिचित प्रिय पौराणिक प्रतीकों में बड़ी तीव्र और मार्मिक हो गई हैं। 'राम नवमी' शीर्षक रचनाओं में उन्होंने रामावतार के पात्रों का भी प्रतीक रूप में प्रयोग किया है। यह पौराणिक प्रतीकवाद जहाँ एक ओर उनकी धार्मिक मनोवृत्ति का सूचक है, वही दूसरी ओर यह उनकी हिन्दी-साहित्य को एक बड़ी देन भी है।

१. द्रौपदी भारत माँ का चीर बढ़ाने दौड़े यह महाराज,  
मान ले, तो पहनाने लूँ मोर-पखों का प्यारा ताज।
२. उधर वे दुःशासन के बन्धु, युद्ध-भिक्षा की झोली हाथ  
इधर ये धर्म-बन्धु, नय-सिन्धु, शस्त्र लो, कहते हैं—'दो साथ।'
३. 'प्यार !'—उन हथकड़ियों से और कृष्ण के जन्म-स्थल से प्यार।
४. देश के वदनीय वसुदेव, कष्ट में ले न किसी की ओट  
देवकी माताएँ हों साथ—पदों पर जाऊँगा मैं लोट।

सिन्धु, नाविक और पतवार के भक्तियुगीन प्रतीको को भी उन्होंने राष्ट्रीय नुति से दीप्त कर दिया है। आवेश की स्थिति में वे कर्तव्य का झूठा राग अनापनेवाले के लिए 'कग' तथा प्रेम के नाम पर रोनेवाले असमर्थ कवियों के लिए 'भिन्नाभिनाती मन्त्रियाँ' जैसे प्रयोग भी कर देते हैं। मोती का प्रयोग उहोने पानी की बूंदों एवं आँसुओं के लिए किया है, जैसे—'तुझने प्रमाद में प्यारे ठंडे मोती लेते हैं' में मोती पानी की बूंदों के लिए आया है तथा 'आहा ! कैसे गिरे मीपियों से ये गरम-गरम मोती' में मोती आँसुओं के लिए आया है। तारों के लिए वे दीप का भी प्रयोग करते हैं, जैसे—'नभ के ये दीप बुझाने की है ठानी।' उनके प्रेम-राज्य का 'राजा' भी एक प्रतीक ही है, जिसके विषय में पहले उल्लेख हो चुका है। रहस्यात्मक रचनाओं में उन्होंने 'मित्र' और 'पकज', 'चंद्र' और 'चकोर' जैसे प्रतीकों का प्रयोग किया है। परंतु, उनका काव्य प्रतीक प्रधान नहीं है। प्रतीकों का वे प्रयोग करते हैं, पर कम।

### भाषा—

कवि की भाषा के संबंध में पहले कही हुई बातों को दुहराना नहीं है। प्रारंभिक काव्य में ही उनकी भाषा का स्वरूप निश्चित हो चुका था। वही पूर्व-निश्चित स्वरूप आगे चल कर भी दिखलाइ पड़ता है। अरबी-फारसी के शब्दों का वह निस्संकोच प्रयोग, वही बोलचाल के शब्दों की स्वाभाविक रुझान और ग्रामीण तथा देशज शब्दों का वही सहज सौन्दर्य उनके प्रौढ़ काव्य में भी पूर्ववत् बना रहा। सारांश यह कि, भाषा-प्रयोग में कोई विकास नहीं हुआ, पूर्व-प्रयोगों की ही पुष्टि और व्याप्ति होती रही। परंतु, जो छायावादी कवि द्विवेदी-युग में भाषा के नव-नव प्रयोग कर रहे थे, वे उन प्रयोगों को पुष्ट ही नहीं करते रहे, उनसे भी आगे बढ़ गए। उनकी भाषा में ओज है, प्रवाह है और सरमता भी है। परंतु, प्रसादजी की भाषा में जो प्रशस्त गाम्भीर्य आया, निरालाजी की भाषा में जो प्रचंड पौरुष दिख-



लाई पडा, पतजी की भाषा मे जो मसृणता विकसित हुई वह इनकी भाषा मे न हो सका । भाषा का वे एक माप-दण्ड स्थिर कर चुके थे, उसके ही अनुसार अत तक चलते रहे । इस दृष्टि से जहाँ उनकी भाषा छायावादी कवियों की भाषा से भिन्न है, वहाँ एक दृष्टि से वह इस युग की भाषा के समान भी है । भाषा सवधी अराजकता मे उनकी भाषा छायावादी कवियों की भाषा से भी अविक प्रगतिशील है । छायावादी कवियों ने आचार्य महावीरप्रसादजी द्विवेदी के भाषा सवधी निर्देशों को नहीं माना । समर्थ कवियों ने सकारण व्याकरण के नियमों का उल्लंघन किया । पतजी ने 'प्रभात' का स्त्रीलिंग मे और 'बूँद', 'कपन' आदि शब्दों का उभयलिंग मे प्रयोग किया और उसके लिए कारण भी प्रस्तुत किया<sup>१</sup> । परंतु, कुछ कवि अज्ञानवश ही व्याकरण के नियमों को तोड़ते रहे । फलतः अनेक दोषों के साथ ही वर्य विषय भी दुर्बाध होने लगा । माखनलालजी के काव्य मे अनेक दुर्बाध स्थला का एक कारण यह भी कहा जा सकता है । 'कैदी और कोकिला' नामक प्रसिद्ध रचना की एक पक्ति है—'हिमकर निराश कर गयी रात भी काली ।' इस पक्ति का अर्थ स्पष्ट नहीं होता । यदि हम इसका अर्थ करते हैं कि हिमकर ने काली रात को निराश कर दिया, तो 'गयी' के प्रयोग से इसमे लिंग दोष होगा । यदि हम इसका अर्थ करें कि काली रात ने हिमकर को निराश कर दिया, तो हिमकर और निराश के मध्य मे कर्म-

१ "मैंने अपनी रचनाओं में, कारण वश, व्याकरण की लोहे की कड़ियों तोड़ी है—सुभे अर्थ के अनुसार ही शब्दों को स्त्रीलिंग-पुल्लिंग मानना अधिक उपयुक्त लगता है । प्रसात और प्रभात के पर्यायवाची शब्दों का चित्र मेरे सामने स्त्रीलिंग मे ही आता है 'बूँद', 'कपन' आदि शब्दों का प्रयोग मैं उभयलिंग मे करता हूँ, जहाँ छोटी-सी बूँद हो वहाँ स्त्रीलिंग जहाँ बड़ी हो वहाँ पुल्लिंग ।"

कारक की विभक्ति 'को' के न होने से इसमें न्यूनपदत्व दोष होगा। स्पष्ट है कि सदोष पक्ति कितनी अस्पष्ट हो गई है। उनकी नवीनतम सन् १९५३ की रचना में भी 'वग के शूली पर चढ़ते शीशो के दान' जैसे प्रयोग हैं। 'किन बिगड़ी घड़ियो में भाँका तुझे भाँकना पाप हुआ' में 'भाँकना' क्रिया का प्रयोग 'देखना' के लिए हुआ है। 'हृदय की पग-डडियो की राह की' में पुनरुक्ति हुई है। ऋक् का त्रक्क, औषधि का ओषध जैसे प्रयोगों में तोड़ और ऊग, जूआ, कूआ, दूखता में जोड़ किया गया है। इसे आचार्यों ने च्युतसंस्कृति दोष कहा है। सारांश यही है कि उनकी भाषा सुगवस्थित नहीं है। फिर भी उसके मीठे प्रभाव को विस्मृत नहीं किया जा सकता। बोलचाल के निगोड़ा, अलाव, ठिठोली जैसे शब्द भुलाए नहीं भूलते। मुहाविरो का भी उन्होंने खूब प्रयोग किया है। 'छोड़ चले ले कुटिया तेरी, यह लुटिया डोरी ले अपनी, फिर वह पापड़ नहीं बेलने फिर वह माला पड़े न जपनी' जैसे पद में अनेक मुहाविरे गूँथ दिए गए हैं। अरबी-फारसी के कतिपय अप्रचलित कमखान तकसीर जैसे शब्दों को छोड़ कर, जो शब्द उहाने ग्रहण किए हैं, वे उनके काव्य की रस-वृद्धि ही करते हैं। पतंजलि के समान उन्होंने भाषा की पच्चीकारी नहीं की, इसलिए उनके काव्य में दो-चार स्थलों को छोड़ कर शब्द-सगीतादि दृष्टिगत नहीं होते। परंतु, उनकी उद्बोधन-प्रधान एवं राष्ट्रीय रचनाओं में ओज की जो अदम्य धारा है, वह किसी भी छायावादी कवि के काव्य में देखने को नहीं मिलती। उनकी भाषा में छायावादी लाक्षणिकता भी है। परंतु, लाक्षणिकता उनकी भाषा का सामान्य गुण नहीं है। माखनलालजी अपनी भाषा के निर्माता और प्रयोक्ता दोनों ही रहे। अपनी भाषा का निर्माण उन्होंने स्वयं किया है और उसके प्रयोग पर वे आज तक अटल रहे हैं। आज भिन्न-भिन्न भाषाओं से शब्द-ग्रहण कर हिन्दी को अविकाविक व्यञ्जक और व्यापक बनाने की पुकार उठ रही है उसे जन भाषा के अत्यधिक निकट लाने

का प्रयास किया जा रहा है, उसमें बोलचाल के और ग्रामीण शब्दों को भी स्थान दिया जा रहा है। यदि हम थोड़ा सा विचार करें तो इन विशेषताओं से संयुक्त भाषा माखनलालजी ने आज से वर्षों पहले दे दी थी। हमारी भाषा न तो 'हिमगिरि के उत्तुंग शिखर' की ऊँचाई पर खड़ी हो सकती है, न 'उन्मन उन्मन गुजन' करना चाहती है, न 'शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य' की ओर ओख उठा सकती है और न 'भिल्लमिल तारों की जाली' में ही उलझना चाहती है। आज वह 'कोटि कोटि हृदयों में घमनी' बन कर धड़कने के लिए उतावली हो रही है। माखनलालजी ने यही अंतिम भाषा दी है।

### सूक्तिप्रियता—

माखनलालजी को सूक्तिप्रिय कवि कहा गया है। पंडित नददुलारे जी वाजपेयी के शब्दों में—“भारतीय आत्मा” को मैंने सूक्तिप्रधान कवि कहा है। उनकी सूक्तियों में उपदेशात्मकता कारण नहीं है, भावना का अतिरेक ही कारण है।” यहाँ सूक्तियों का तात्पर्य है कि जहाँ पर पाठक की दृष्टि उक्ति के आकर्षण में उलझ कर रह जाती है, जहाँ पाठक का ध्यान कथन के ढग पर पहले जाता है, भावना पर बाद में, जहाँ वाक्य के विचित्र विन्यास पर दृष्टि जाकर अटक जाती है, जहाँ कवि की सूक्ष्म आकर्षण का केन्द्र बन जाती है। वाजपेयीजी ने उन्हें ‘हिन्दी में उर्दू काव्य-शैली का प्रतिनिधि’ कहा है और ‘उनके मुक्तकों का निर्माण और तैयारी टकसाली उर्दू कवियों की-सी’ बतलाई है। यह टकसाली ढग का निर्माण और तैयारी ही इस सूक्तिप्रियता के मूल में दिखलाई पड़ती है। उदाहरण के लिए निम्नांकित पद लिया जा सकता है—,

कितनी दूरी ?

कि इतनी दूरी ।

( १६१ )

उगे भले प्रभाकर मेरे,  
क्यों उगे ? जी पहुँच न पाता  
यह अभाग अब किससे खेले ?  
मेरा कौन कसाला भेले ?

उपयुक्त पद में वाक्य की तोड़-मरोड़, प्रश्नोत्तर आदि में उर्दू की 'तर्जुमदा' का प्रभाव दिखलाई पड़ता है। उर्दू की यह शैली उनके काव्य का सामान्य गुण कही जा सकती है। भावातिशयता ने भी उनके काव्य में निश्चय ही अनेक सूक्तियों का सृजन किया है। 'किन बिगड़ी बडियो में भौँका ? तुम्हें भौँकना पाप हुआ, आग लगे,—वरदान निगोड़ा मुझ पर आकर शाप हुआ।' में उर्दू का वाक्य-विन्यास और भावातिशयता दोनों ही उपस्थित हो गए हैं। फलस्वरूप यह पूरा पद एक सूक्ति-सा बन गया है, साथ ही 'निगोड़ा' आकर उसे और भी चौखा बना देता है। शुद्ध भावातिरेक-जन्य सूक्तियों का एक उदाहरण यह है —

पर जो छुद-छुद के छलिया ओ तुम, बद-बद के बदी,  
सौ-सौ सौगन्धों के साथी मैंने तुमको नहीं पुकारा।

×

×

×

पर ओ खेल-खेल के साथी, बैरन नेह-जेल के साथी,  
निज तसवीर मिटा देने में आँखों की उडेल के साथी,  
स्मृति के जादू भरे पराजय ! मैंने तुमको नहीं पुकारा।

उपयुक्त उद्धरण में निस्संदेह भावना का प्रवाह बड़ा तीव्र है, परंतु, उसको व्यक्त करने का ढंग उससे भी अधिक आकर्षक है। 'छुद-छुद के छलिया', 'बद-बद के बदी', 'सौ-सौ सौगन्धों के साथी' की मधुर गूँज में भावना डूब जाती है। उनके काव्य से ऐसे अनेक पदों का संग्रह किया जा सकता है। एक विशिष्ट सूक्तिप्रियता उनकी विचित्र सूक्तों में भी

भलकती है। उदाहरण के लिए—‘समय सूली सा ढँगा था, बोल खूँये से लगे थे’ में कवि की नई सूझ पर ही पहले ध्यान जाता है। ‘तेरी बात देखूँ, चने तो चुगा जा, हैं फैले हुए पर, उन्हे कर लगा जा’ तथा ‘धुनो की पहुँच के परे के कुओ में मैं डूबा हुआ हूँ जुडी बाजुओ में’ जैसे प्रयोग सूझों की गहराई के कारण समझ की पकड़ में बड़ी देर से आते हैं। इस तथाकथित सूक्तिप्रियता के कारण उनकी अनेक रचनाएँ अस्पष्ट और दुरूह हो गई हैं। इससे उनके काव्य में जटिलता का संचार हुआ है और उसका स्वाभाविक प्रवाह क्षीण हो गया है। कोरी उपदेशात्मक सूक्तियों उन्होंने नहीं लिखी हैं। उनकी अधिकांश सूक्तियाँ तीव्र भावावेग में उत्पन्न हुई हैं और कुछ सूझों का प्रसाद है।

### काव्य शैली—

उनके काव्य के रस, छंद, अलंकारादि पर दृष्टिपात कर लेने के उपरांत अब उनकी काव्य शैली पर भी कुछ विचार करना है। छायावादी कवियों की शैली लाक्षणिकता प्रधान, अमूर्त अप्रस्तुत विधानयुक्त चित्रात्मक भाषा को लेकर चली थी। माखनलालजी की शैली में भी ये विशेषताएँ बहुत पहले ही दिखलाई पड़ने लगी थी। आगे चल कर उनके काव्य में अधिकाधिक बढ़ती ही गईं। दिनकर जी के मत से इन विशेषताओं का प्रारंभ और प्रौढतम स्वरूप माखनलालजी के काव्य में ही मिलता है। लाक्षणिकता के दर्शन इनकी सन् तेरह की रचनाओं में ही होने लगे थे। सन् सोलह की ‘राम-नवमी’ कविता का उल्लेख पहले ही हो चुका है। प्रौढ काव्य में भी इस लाक्षणिकता का उन्होंने प्रचुर परिमाण में प्रयोग किया, यथा—

(१) दूबों के आँसू धोती रवि-किरणों पर मोती बिखराती

विन्ध्या के भरनों पर

(२) फिर कुहू ? अरे क्या बन्द न होगा गाना ? इस अधिकार  
मे मधुराई दफनाना ?

(३) जी उठी निराशाओं के लिखने की आशा

(४) आशा ने जब अँगड़ाई ली विश्वास निगोडा जाग उठा

(५) मैंने देखा था, कलिका के कठ कालिमा देते  
मैंने देखा था फूलों मे उसको चुबन लेते

उपयुक्त उद्धरणों मे दूबों के आँसुओं का वोया जाना, मधुराई का दफनाना, निराशाओं का जी उठना, आशा का अँगड़ाई लेना, निगोड़े विश्वास का जाग उठना, कली के कठ मे कालिमा देना, फूलों का चुबन लेना, आदि प्रयोग लाक्षणिक है। प्रथम उद्धरण मे, दूब कोई विरह-विदग्धा रोती हुई मानवी नायिका नहीं है, वह निर्जीव पदार्थ है। इसी प्रकार रवि-किरणें भी वर्तन मॉजने वाली बरौनियाँ नहीं है, जो किसी पात्र को धोती हो। इसलिए 'दूबों के आँसू धोती रवि-किरणों पर' मे मुख्यार्थ का बोध होता है। परंतु, इससे दूबों पर पड़े हुए ओस-बिन्दुओं को सुखाती हुई रवि-किरणों की प्रतीति अवश्य होती है। मुख्यार्थ के बोध के साथ ही जिस शक्ति के द्वारा इस अन्यार्थ की प्रतीति हुई, वह लक्षणा-शक्ति है। आँसुओं और ओस-बिन्दुओं मे तथा बौने मे और सुखाने मे साम्य है। इसलिए उपयुक्त उद्धरण लक्षणा का उदाहरण है। इसी प्रकार अन्य उदाहरणों की भी व्याख्या की जा सकती है।

छायावादी कवियों ने कतिपय पार्श्वार्थ अलंकारों का अपने काव्य में प्रयोग किया है। विशेषण-विपर्यय ( Transferred epithet ) मानवीकरण (Personification) ध्वन्यात्मकता (Onomatopoeia) आदि अलंकार पश्चिम के प्रभाव स्वरूप ही ग्रहण किए गए हैं। विशेषण विपर्यय यद्यपि लाक्षणिकता के अतर्गत समाविष्ट किया जा सकता

है, परंतु कवियों ने उसे पश्चिमी शैली के अनुकरण के रूप में ही स्वीकार किया है। 'थके हुए दिन के निराशा भरे जीवन की' तथा 'बच्चों के तुतले भय सी' में थके हुए दिन तथा तुतले भय विशेषण-विपर्यय के प्रयोग हैं। ऐसे प्रयोग माखनलालजी ने भी खूब किए हैं, यथा—

(१) मेरी गरीब करुणा पर वे मस्तक डोल न पाते

(२) क्या लुटा ? मृदुल वैभव की रखवाली-सी

(३) डगमगी मुक्ति की धारा में यो बढते

(४) बलि के कपन में आती जो भटकी हुई मिठास

(५) ऊषा यह तारों की समाधि यह बिछुडन की जगमगी व्याधि

उपर्युक्त उद्धरणों में गरीब करुणा, मृदुल वैभव, डगमगी मुक्ति, भटकी हुई मिठास, जगमगी व्याधि आदि प्रयोग विशेषण विपर्यय के परिचायक हैं। माखनलालजी के काव्य में इनका खूब प्रयोग हुआ है। उनके काव्य से ऐसे अनेक उदाहरण एकत्र किए जा सकते हैं।

मानवीकरण ( Personification ) शैली की अपेक्षा दृष्टिकोण ही अधिक है। सर्वात्मवादी दर्शन के प्रभाव से कवियों ने निर्जीव पदार्थों को भी मानव के रूप में देखा और उन पर मानवी क्रिया-कलापों का आरोप किया। छायावाद के सभी कवियों में यह प्रवृत्ति पाई जाती है। निर्जीव पदार्थ ही नहीं मनोवृत्तियों का भी कवियों ने मानवीकरण कर दिया। प्रसाद जी की 'कामायनी' में 'लज्जा' मनोवृत्ति एक पात्र के रूप में उल्लिखित की गई है। श्रद्धा, इड़ा आदि पात्र भी मनोवृत्तियों के प्रतीक हैं। पतंजलि ने भी 'छाया' जैसी सूक्ष्म तथा निर्जीव वस्तु का साकार मानवी के रूप में चित्रण किया है और निराला जी ने भी 'जुही की कलौ' को एक नायिका का रूप दे दिया है। सारांश यह कि, मानवीकरण छायावादी कवियों की एक सामान्य विशेषता है। माखनलालजी ने भी इसका प्रयोग किया है, परंतु अन्य कवियों की अपेक्षा कम। प्रकृति

के सौन्दर्य की ओर उनकी दृष्टि वैसे ही कम गई है, फिर इस विशिष्ट दृष्टिकोण को लेकर तो और भी कम। 'अधकार लेकर जब उतरी नव परिणीता राका-रानी' जैसे प्रयोग उनके काव्य में अधिक नहीं है। 'आशा ने जब अंगड़ाई ली विश्वास निगोडा जाग उठा' में मनोवृत्तियों का मानवीकरण हुआ है, जिसका उल्लेख मैंने लाक्षणिकता के उदाहरण-रूप में भी किया है। परंतु, इस प्रकार के प्रयोग भी उनमें कम ही मिलते हैं।

व्यंग्यत्मकता या ऑनोमोटोपोइया का प्रयास उन्होंने कतिपय स्थलों पर किया है। उदाहरण के लिए निम्नांकित पंक्तियाँ ली जा सकती हैं —

( १ ) तपन, लूह, घन गरजन, बरसन चुम्बन, दृग-जल,  
घन-आकर्षण

( २ ) घड़ी झड़ी थी, झड़ी घड़ी थी, गरजन, बरसन, पकिल  
मगजल

( ३ ) खेल गगन में सजनि। रमन से विश्व-विमोहन फाग-री।

परंतु ये प्रयोग प्रयोग ही हैं। व्यंग्यत्मकता उनके काव्य में अधिक नहीं है। चित्रात्मक भाषा के पीछे वे अधिक नहीं पड़े हैं। छायावादी कवियों में इस दिशा में मसूण भाषा पतंजलि के काव्य में और ओजमयी भाषा निरालाजी के काव्य में सर्वाधिक रूप में प्रयुक्त हुई है। इन कवियों ने भाषा को चित्रमयी बनाने के लिए बड़ा श्रम किया है। भाषा-परिष्कार की इस दिशा में माखनलालजी ने अधिक सहयोग नहीं दिया।

विरोधाभास का प्रयोग भी सामान्य रूप से सभी छायावादी कवियों ने किया है। यह एक अलंकार भी है और लाक्षणिक शैली भी। 'शीतल ज्वाला जलती है, ई घन होता दृग-जल क' में 'शीतल ज्वाला' इसी प्रकार का प्रयोग है। माखनलालजी को यह शैली बड़ी प्रिय है। गद्य और पद्य दोनों में उन्होंने समान रूप से इसका प्रयोग किया है।



कभी कभी तो वे रचनाओं के शीर्षक तक इसी शैली से संयुक्त कर रख देते हैं। विरोधाभास के कतिपय उद्धरण ये हैं—

- ( १ ) खोने को पाने आये हो
- ( २ ) जो पख वायु से जग न उठे यों ठडी मेरी आग कहाँ ?
- ( ३ ) शीतल अगारों से क्यों विश्व जलाने जाते हो ?
- ( ४ ) चुपचाप मधुर विद्रोह बीज इस भोंति बो रहा क्यों हो ?
- ( ५ ) सुलभन की उलभन है, कैसी दीवानी, दीवानी !

इन उदाहरणों में खोने को पाने, ठडी आग, शीतल अगारे, मधुर विद्रोह-बीज, सुलभन की उलभन विरोधाभास के प्रयोग हैं। लाक्षणिकता के ही समान विरोध-शैली का भी उन्होंने खूब प्रयोग किया है।

इस प्रकार हमने देखा कि उनकी शैली में लाक्षणिकता, विशेषण-विपर्यय तथा विरोधाभास की प्रचलनता है और ध्वन्यात्मकता मानवीकरण आदि का प्रयोग उन्होंने कम किया है। उर्दू शैली का प्रभाव भी उनके वाक्य-विन्यास पर स्पष्ट रूप से दिखलाई पड़ता है जिसमें भावानुरूप वाक्य की तोड़-मरोड़ और एक विशिष्ट नाटकीयता का सन्निवेश हुआ है। इसी विशिष्टता के कारण उन्हें 'हिन्दी में उर्दू शैली का प्रतिनिधि' कहा गया है। भाषा चित्रमयी तो कम ही स्थलों पर है, परंतु अपनी ओज-स्वित्ता में वह सफल है। उनकी राष्ट्रीय और उद्बोधनात्मक रचनाओं में जो ओज भरा हुआ है वह हिन्दी-साहित्य में बहुत कम कवियों की रचनाओं में आ पाया है। जिस समय कवि भावावेश में आ गया है, उस समय भावावेश के साथ ही भाषा की व्यंजकता भी अधिकाधिक बढ़ती गई है। भावावेश के चरम क्षणों में उनकी शैली में लाक्षणिकता व्यंजकता, वक्रता और न जाने क्या-क्या आ गया है। शब्द-चयन द्वारा काव्य को कर्ण-सुखद बनाने की प्रवृत्ति उनकी नहीं है, फिर भी उनकी भाषा कोमल है, कर्ण-कटु नहीं। उनकी भाषा-शैली मधुर नहीं, मधुर

है, जिसमें आयास नहीं, सहजोन्मेष है। भाव-साम्य या प्रभाव-साम्य के आधार पर भी उन्होंने अप्रस्तुतों की योजना की है। जहाँ भाव-साम्य दूर तक चलता हुआ दिखलाई पड़ता है वहाँ कवि प्रतीकात्मक शैली का प्रयोग करने लगता है। 'विद्रोही' कविता इसी प्रकार की रचना है। इसमें कवि ने विद्रोही और वृक्ष में दूर तक समानता देख कर वृक्ष को विद्रोही के प्रतीक रूप में उपस्थित कर दिया है। आवेशाविव्य के अवसरो पर कवि कभी कभी वाग्विलास में भी उलझ गया है। ऐसे अवसरो पर उसमें यदा-कदा वैचित्र्य-प्रदर्शन की उत्सुकता जागरित हो जाती है। परंतु, इस उत्सुकता का परिणाम यह होता है कि वे स्थल अस्पष्ट से होने लगते हैं। कभी-कभी एक देशीय, सूक्ष्म और धुँधले अप्रस्तुतों के कारण भी रचनाएँ समझ में नहीं आती। कतिपय स्थल ऐसे हैं जिनमें मध्याह्न की छाया-सी नितांत सकीर्ण समास-पद्धति का प्रयोग हुआ है। ऐसे स्थल भी अच्छी खासी पहली बन जाते हैं। उदाहरण के लिए निम्नांकित पद लिया जा सकता है—

देरी, दूरी, द्वार द्वार, पथ-चद  
न रोको श्याम इसी में।

फिर भी उनकी शैली में आकर्षण है। पाठक अनेक स्थलों पर न समझते हुए भी कुछ समझता चलता है और जहाँ समझ जाता है वहाँ सुग्ध हुए बिना नहीं रहता। उनकी शैली में ओज है, आकर्षण है, नाटकीयता है और साथ ही साथ अस्पष्टता भी। 'Style is the man' (शैली ही मनुष्य है) की उक्ति के अनुसार उनकी शैली उनकी अपनी है, उस पर उनके व्यक्तित्व की छाप है। प्रत्येक बड़े कवि के समान उनकी शैली भी छिपती नहीं है।

**बौद्धिक भूमि—**

आधुनिक काव्य में बौद्धिक भूमि की प्रधानता है। प्रत्येक कवि एक

विशिष्ट दृष्टिकोण और विचार-धारा को लेकर चलता है। रहस्यवादी कविता हो या छायावादी, प्रगतिवादी हो या गाँधीवादी, उसके पीछे कोई न कोई विशिष्ट विचार-धारा या बौद्धिक भूमि विद्यमान रहती है। माखनलालजी के काव्य में राष्ट्रीय चेतना बौद्धिक भूमि के साथ मिल कर अभिव्यक्त हुई है। यह बौद्धिक भूमि ऐसी कविताओं में स्पष्ट रूप से दिखलाई पड़ती है जिनमें कवि ने राजनीतिक परिस्थितियों का विश्लेषण किया है, अथवा ऐसी रचनाओं में जिनमें कवि ने राजनीतिक परिस्थितियों और सामाजिक सुष्ठुति आदि पर व्यंग किया है। कई कविताएँ बौद्धिक प्रक्रिया के फलस्वरूप ही लिखी गई हैं। उदाहरण के लिए 'माता' शीर्षक कविता में कवि ने मातृ-हृदय का विश्लेषण किया है, चित्रण नहीं। यह कविता स्पष्ट ही बौद्धिकता से बोझिल है, अनुभूति की तीव्रता से मार्मिक नहीं। 'कौन तुम्हारी बातें खोले?' 'तू ही क्या समदर्शी भगवान?' रचनाएँ भी विचारात्मक हैं। एक दूसरे प्रकार की बौद्धिक सजगता उनके वाग्वैदग्ध्य- उक्ति वैचित्र्य आदि में मिलती है। ये भी बौद्धिक स्तर के ही परिचायक हैं। जहाँ कहीं वाक्-चातुर्य और अनुभूति में गठ-बधन हो सका है, वहाँ काव्य मार्मिक बन गया है, जहाँ यह गठ-बधन नहीं हो सका, काव्य में जड़ता आ गई है। फिर भी यह स्पष्ट है कि कवि की बौद्धिक और भावात्मक भूमियों सीमित हैं। वे दो-चार वृत्तियों या विचार-धाराओं के आस पास ही भँवरे देती रहती हैं। उनका अपरिसीम विस्तार हमें नहीं दिखलाई पड़ता। कहीं-कहीं बौद्धिकता के साथ ही कवि ने चमत्कार का भी संयोजन किया है। पर ऐसे स्थल श्लाघ्य नहीं बन सके हैं। भावुकता के साथ तुलना करने पर उनमें बौद्धिकता बहुत कम है। वे प्रधान रूप से भावुक कवि हैं।

**छायावाद की चतुष्टयी :—**प्रसाद, पत, निराला, महादेवी से भिन्न होने पर भी माखनलालजी का काव्य अपने विशिष्ट काव्य-तत्त्वों

के कारण हिन्दी-साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान रखता है । उनमें वाग्वैदग्ध्य का आग्रह है, फिर भी रसात्मकता में—विशेष कर राष्ट्रीय काव्य के ओजपूर्ण स्वर में—इस कारण से ही कमी नहीं होने पाई है । उनके एक ओर गुप्त जी का काव्य है और दूसरी ओर छायावाद की चतुष्टयी का । वे इन दोनों के सधि-स्थल पर खड़े हैं । उनकी काव्य-भूमि में प्रेम, रहस्य और राष्ट्रीयता की त्रिवेणी बहती है । काव्य-भूमि का विस्तार उनमें अधिक नहीं है । परन्तु, वे उर्दू-काव्य की मार्मिकता और वाग्वैदग्ध्य को सफलता पूर्वक हिन्दी में ला सके हैं । उनका काव्य स्वयं एक परंपरा बन कर ऐतिहासिक महत्व की वस्तु बन गया है । अपने सीमित क्षेत्र में वे अप्रतिम हैं ।







## कृष्णार्जुन युद्ध नाटक

‘कृष्णार्जुन युद्ध नाटक’ सन् १९१८ में प्रथम बार प्रकाशित हुआ । यह लेखक का प्रथम नाटकीय प्रयोग था और इस दिशा में वह अभी तक आदि और अंत दोनों बना हुआ है । यह अपने समय का बड़ा लोक-प्रसिद्ध नाटक था । जनता ने इसका स्वागत जी खोल कर किया और इसे ‘एक चीज’ के नाम से पुकारा । २ अप्रैल सन् १९५० के ‘सगम’ ने सूचना दी है कि इसकी अभी तक साठ हजार प्रतियाँ बिक चुकी हैं । स्वाभाविक ही प्रश्न उठता है कि यह नाटक इतना प्रसिद्ध क्यों हुआ ? जनता ने इसका इतना स्वागत क्यों किया ? इसका उत्तर पाने के लिए हमें तत्कालीन नाट्यो पर दृष्टिपात करना होगा । साथ ही ‘कृष्णार्जुन युद्ध’ एक पौराणिक नाटक भी है, अतः इसका मूल्यांकन पौराणिक नाट्यो की तुलना में ही किया जा सकेगा ।

सन् १९१२ में नारायण प्रसाद ‘बेताब’ के ‘महाभारत’ ने पारसी रंगमंच के रोमांचकारी नाट्यो के स्थान पर पौराणिक नाट्यो का महत्व स्थापित कर दिया और इसके पश्चात् आगा हैश्र काश्मीरी, राधेश्याम कथावाचक, हरिकृष्ण जौहर, तुलसीदास शैदा आदि नाट्यकारों ने अनेक पौराणिक नाटक लिखे । यह नाट्यो का ‘बेताब’ स्कूल कहलाता है । इन नाट्यकारों का उद्देश्य पारसी रंगमंच के अनर्गल शृ गार-प्रवाह को रोकना था । ये एक प्रकार के उपदेश और सुधार की भावना को लेकर चले थे । परंतु, ये अपने उद्देश्य में सफल न हो सके । जिस अनर्गल शृ गार का ये विरोध करना चाहते थे, वही इनके नाट्यो में भी आ गया । ‘गंगावतरण’ में लक्ष्मी सरस्वती की निन्दा करती हुई कहती है—

हँस के दिल लेना तुम्हे आता नहीं,  
बोसा भी देना तुम्हे आता नहीं ।

ऐसा प्रतीत होता है कि लक्ष्मी और सरस्वती दो वेश्याएँ हैं । इन नाटककारों के हाथ में पड़ कर भोष्म, प्रह्लाद, भगीरथ जैसे पौराणिक पुरुष भी तुच्छ मनुष्य बन गए । पौराणिक युग के नाटक लिखते हुए भी इन नाटककारों ने उनमें भद्दे प्रेम-प्रसंगों की भरमार कर दी । पौराणिक युग की संस्कृति, नैतिक अवस्था आदि का इन्हें कुछ भी ध्यान नहीं रहा । देश-काल के सम्यक् ज्ञान के अभाव में ये अभिप्रेत प्रभाव उत्पन्न न कर सके । उच्च आदर्शों के प्रचार के लिए उदात्त पात्र की आवश्यकता होती है । परंतु, इन नाटककारों के पात्र ऐसे नहीं थे । वे छिछली छेड़छाड़ करने वाले आशिक-माशूक जैसे चित्रित किए गए हैं । जहाँ तक पौराणिक कथानक का संबंध है, ये चरित्र पुराणों से पूर्णतया मिलते हैं । परंतु, जहाँ लेखक ने उनके शेष जीवन का कल्पनात्मक चित्रण किया है, उसमें वे नितांत निम्न कोटि के चित्रित हुए हैं । यह सामंजस्य-हीन चरित्र सृष्टि अतिप्राकृत शक्तियों के हाथ की कठपुतली बन कर और भी नष्ट-महत्व हो जाती थी । इनकी वस्तु-योजना तिहरी होती थी—एक मुख्य कथा और दो साम्य तथा वैषम्य को लेकर चलने वाली गौण कथाएँ । मुख्य कथा पौराणिक और गौण कथाएँ कल्पित होती थीं । यद्यपि इनका उद्देश्य मुख्य कथा को अधिक प्रभाववात्मक बनाना होता था, परन्तु, गौण कथाएँ स्वतन्त्र होती थीं, मुख्य कथा से सम्बद्ध नहीं तथा हास्य-व्यंग्यदि के पुट के कारण मुख्य कथा की अपेक्षा वे ही आकर्षण का केन्द्र बन जाती थीं । भाषा की दृष्टि से तो ये नाटक और भी भ्रष्ट हुआ करते थे । एक ही उदाहरण से इसका अनुमान लगाया जा सकता है .—

टपक पड़ती है सब की राल बाहर की सफाई पर,  
वरक चिपकाए हैं चाँदी के गोबर की मिठाई पर ।



( १७५ )

इधर कागज की इक रद्दी है मक्खन औ मलाई पर,  
नजर क्या जाय इसकी खुश गिजाई पर, बडाई पर ।

( नारायणप्रसाद 'बेताब'—पत्नी प्रताप मे )

उपर्युक्त पद मे भाषा के सर्व-भक्षी शब्द-प्रयोग, अद्भुत उपमाएँ और लेखक की अपरिष्कृत रचि एक साथ फूट पड़े है । “साराश यह कि बेताब और राधेश्याम-स्कूल के पौराणिक नाटक कथावस्तु और चरित्र-चित्रण, वातावरण और भाषा-शैली सभी दृष्टि से निम्न-कोटि की रचनाएँ थी ।” इन नाटकों से साधारण और कलात्मक दृष्टि से हीन जनता का मनोरंजन तो हो सका और धार्मिकता तथा उपदेशात्मक प्रवृत्ति के कारण इनका प्रचार भी हुआ, परन्तु जो लोग शिक्षित थे, जिनकी प्रवृत्ति धार्मिक थी, जो पारसी रंगमंच के रोमांचकारी प्रेमाख्यानों को घृणा की दृष्टि से देखते थे, जिनके हृदय मे अपने पौराणिक महापुरुषों के प्रति श्रद्धा और प्रेम था जो समाज का एक बड़ा भाग थे, वे बेताब-स्कूल के इन नाटकों से सतुष्ट न हो सके । इसलिए ‘कृष्णार्जुन युद्ध’ जब सुगठित वस्तु-विन्यास, अपेक्षाकृत गभीर चरित्र तथा परिष्कृत भाषा को लेकर सामने आया तो जनता ने उसे सिर-आँखों पर लिया । मनोरंजन के लिए ‘शख’ विद्यार्थी के अटपटे शब्द प्रयोग और ऊटपटाँग चेष्टाएँ पर्याप्त थी । भाषा ‘बेताबी’ न होकर परिष्कृत थी, फिर भी सरल थी । मद्दे प्रेम-प्रसंगा का नितात अभाव होते हुए भी नीरसता न थी तथा उच्चतम उपदेशात्मकता—कि भगवान भी यदि अत्याचारी हो तो वह गिरेगा—इसके मूल में थी । ये ही सब कारण हैं जो ‘कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक’ को अत्यधिक लोक-प्रसिद्ध बना सके ।

नाटक का कथानक गंगा-तट पर प्रातः संध्या के लिए बैठे हुए गालव ऋषि की अञ्जलि मे आकाश-मार्ग से जाते हुए चित्रसेन गधर्व के अनजान में पान की पीक गिर जाने से प्रारंभ होता है । गालव भगवान कृष्ण से

शिकायत करते हैं और कृष्ण दूसरे दिन संध्या तक ज़मा न माँगने पर चित्रसेन को प्राण-दण्ड देने की प्रतिज्ञा करते हैं। नारद जी थोड़े से अपराध के लिए प्राण-दण्ड को अन्याय समझ कर चित्रसेन की रक्षा का प्रयास करते हैं। पहले वे चित्रसेन को अपने स्वामी इन्द्र के पास भेजते हैं जो श्रीकृष्ण के डर से सहायता देना अस्वीकृत कर देता है। फिर नारदजी चित्रसेन को पांडवों की शरण में भेजते हैं। उस समय धर्म-राज युधिष्ठिर तीर्थ-यात्रा पर चले गए थे और अर्जुन तथा द्रौपदी ने भीमसेन के असहमत होते हुए भी सहायता अस्वीकृत कर दी। परन्तु, नारदजी ने कौशल से सुभद्रा को सहायता के लिए वचन-बद्ध करवा लिया और सुभद्रा ने कामिनी-कौशल से अर्जुन को। इस तरह चित्रसेन को शरण मिल गई जिससे दो चिर-परिचित सखा रण में एक दूसरे के विरुद्ध खड़े हुए दिखलाई दिए। अर्जुन की सहायता के लिए नारदजी ने भगवान शक्र को भी रणागण पर उपस्थित कर लिया और सुदर्शन-चक्र तथा पाशुपतास्त्र की टक्करो के बीच ब्रह्माजी को अपनी सारी करामात मिट्टी में मिल जाने की सम्भावना दिखलाई दी। वे दौड़े-दौड़े गालव के पास गए और उन्होंने चित्रसेन को ज़मा करवा दिया। चित्रसेन के प्राण बचे और न्याय की रक्षा हुई।

यह नाटक का कथानक है। इसके साथ ही शख और शशि के हास्य पूर्ण दृश्य भी साद्यत चलते रहते हैं। एक तो कथानक वैसे ही बड़ा आकर्षक है, दूसरे, शख की बेढब चेष्टाओं से उसमें मनोरञ्जन की भी कमी नहीं रहती। यदि इस नाटक में शख और शशि न भी होते, तो भी इसका आकर्षण उतना ही बना रहता। राम और कृष्ण के नाम में ही भारतीय जनता के लिए इतना आकर्षण है कि अब भी नगरो में 'राम-राज्य' और 'भरत-मिलाप' जैसे धार्मिक चित्रों के आने पर सिनेमा घर ठठाठस भर जाता है और ग्रामीण जनता को तो अभी

तक चलचित्र पर हाथ जोड़-जोड़ कर नारियल और पैसे फेंकते हुए देखा गया है । फिर, आज से पैंतीस वर्ष पहले ऐसा नाटक, जिसमें एक साथ ही श्रीकृष्ण-बलराम हो, भगवान भोलेनाथ हो, गाडीवधारी अर्जुन हो, नारद हो, लोकप्रिय हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं प्रतीत होती ।

इस नाटक में चार अंक हैं और अंको में क्रमशः चार, पाँच, सात तथा छह दृश्य हैं । नाटक का निर्माण भारतीय नाट्य शास्त्र के निर्देशों पर हुआ प्रतीत होता है । प्रारम्भावस्था नारदजी के इस स्वगत तक मानी जा सकती है—“मैं अपना प्रयत्न कर चुका । तपस्वी क्षमा नहीं करेंगे और श्री कृष्ण प्राणदण्ड देवेगे ही—देखा जाता है । क्या सत्ताधारी होकर श्रीकृष्ण यह अत्याचार कर डालेंगे ? पर जब तक मैं हूँ, भगवान को इस कार्य से बचाऊँगा । यह सत्ता का दुरुपयोग नहीं तो क्या है ?” इस स्वगत-कथन में नायक का कार्य-रत होने के लिए औत्सुक्य परिलक्षित होता है और यही से आगे प्रयत्नावस्था प्रारम्भ हो जाती है जिसमें नारद जी का चित्रसेन को सचेत करना, उसे इन्द्र के पास और फिर पाण्डवों के पास भेजना—आदि कार्य सम्मिलित हैं । इनमें नायक फल-प्राप्ति के लिए प्रयत्न करता हुआ दिखलाई पड़ता है । फल-प्राप्ति की आशा के चिन्ह नहीं दिखलाई पड़ते, क्योंकि इन्द्र और अर्जुनादि सहायता देना अस्वीकार कर देते हैं । संपूर्ण प्रथम अंक में प्रारम्भावस्था है और द्वितीय अंक में प्रयत्नावस्था प्रारम्भ होती है जो तृतीय अंक के पंचम दृश्य के उस स्थल तक है जहाँ सुभद्रा गंगा-तट पर चिता सजा कर बैठे हुए चित्रसेन के पास तक पहुँचती है । चित्रसेन की रक्षा के लिए सुभद्रा की प्रतिज्ञा से ही प्राप्त्याशा प्रारम्भ होती है जो चतुर्थ अंक के पंचम दृश्य में गालव-श्रुषि का पश्चात्ताप—“हर, हर, महा अनर्थ हुआ । मैं अब अनुभव करता हूँ कि वह गधर्व निरपराध है । मुझे अपने क्रोध पर दुःख है ।—नियताप्ति अवस्था को सूचित करता है । इसके आगे छठवें दृश्य में ही गालव-श्रुषि

के इस वाक्य से—“मैं चित्रसेन को दामा करता हूँ। युद्ध बन्द हो।”—  
फलागम हो जाता है। इस प्रकार इस नाटक में पॉचो कार्यावस्थाएँ  
प्राप्त होती हैं।

चित्रसेन के पान की पीक का गालव ऋषि की अजलि में गिर जगना  
ही सारे कथानक का हेतु है जो आगे चलकर विकसित हुआ है। अतः  
इसे बीज माना जा सकता है। नारदजी का चित्रसेन की रक्षा के लिए  
कटिबद्ध हो जाना विन्दु अर्थ-प्रकृति का परिचायक है। सुभद्रा एवं  
अर्जुन की कथा पताका के अन्तर्गत एवं शक्रजी और ब्रह्माजी की कथाएँ  
प्रकरी-प्रकरण में आवेंगी। चित्रसेन की मुक्ति कार्य अर्थ-प्रकृति की  
सूचक है।

कार्यावस्थाएँ और अर्थ प्रकृतियों को ढूँढ लेने पर सधियाँ स्वयमेव  
निकल आती हैं। समस्त प्रथम अंक मुख-सधि के अन्तर्गत आवेगा  
जिसमें चित्रसेन का अनजान में अपराध करना, गालव-ऋषि का क्रोध,  
भगवान् कृष्ण की प्रतिज्ञा तथा नारदजी की उत्कण्ठा सम्मिलित होकर  
अनेक अर्थ और रसों को व्यञ्जित करते हैं। प्रतिमुख सधि द्वितीय अंक  
से प्रारम्भ होकर तृतीय अंक के पञ्चम दृश्य तक चलती है जिसमें नारदजी  
का चित्रसेन को इन्द्र के पास भेजना, पाण्डवों के पास पहुँचना, गंगा-तट  
पर सुभद्रा को लाने का प्रयत्न करना लक्ष्य रूप में बीज का उद्भेद करते  
हैं और शशि-शङ्ख का वार्तालाप तथा इन्द्र की सभा अलक्ष्य रूप में।  
पहले में नाटकीय प्रधान फल का साधक इतिवृत्त स्पष्ट है और दूसरे  
प्रसंगों में गुप्त। इसमें चित्रसेन की रक्षा के लिए कोई प्रबन्ध नहीं हो  
सका है। गर्भ सधि तृतीय अंक के पञ्चम दृश्य से लेकर चतुर्थ अंक के  
तृतीय दृश्य तक चलती है जिसमें सुभद्रा की स्वीकृति से आशा होती  
है और अर्जुन के प्रगाढ़ कृष्ण-प्रेम के कारण शका भी बनी रहती है।  
अर्जुन के तत्पर हो जाने पर आशा होती है, परन्तु सुदर्शन और गाडीव

की असमनता के कारण कुछ सदेह भी बना रहता है जिसके निवारण के लिए नारदजी ने भगवान पशुपति को अर्जुन की सहायता के लिए तत्पर किया । गर्भ-सन्धि में सफलता की सम्भावना के साथ साथ विफलता की आशंका भी बनी रहती है । चतुर्थ अंक का पञ्चम दृश्य अवमर्श या विमर्श-सन्धि के अन्तर्गत आवेगा, क्योंकि इसमें ब्रह्माजी को विश्व-प्रलय की विपत्ति आने की सम्भावना दिखलाई पड़ती है । यह सन्धि गालव-ऋषि के पश्चात्ताप-वाक्य तक चलती है । पश्चात्ताप के पश्चात् ही निर्वहण सन्धि प्रारम्भ हो जाती है । इस प्रकार चतुर्थ अंक का पाँचवाँ दृश्य और छठा दृश्य निर्वहण सन्धि के अन्तर्गत आते हैं ।

सारांश यह है कि इस नाटक की वस्तु-योजना अत्यन्त सुगठित एवं सुस्पष्ट है । भारतीय नाटक-पद्धति का इसमें पूर्ण रूप से पालन हुआ है । प्रारम्भिक प्रस्तावना में सर्व प्रथम देव स्तुति, सूत्रधार तथा नटी का वस्तु निर्देशात्मक वार्तालाप तथा अन्त में भरत-वाक्य जैसे गायन की योजना इसे प्राचीन नाटक-परिपाटी में परिगणित कराने के पर्याप्त प्रमाण है ।

इस नाटक के नायक नारदजी हैं । प्रस्तावना में ही नटी कह देती है—

कहते हैं कलहप्रिय पर हैं जिसके कार्य सुखद अत्यन्त,

नीति निपुण मुनिवर्य वही हैं इस घटना का नायक सत ।

परन्तु, नारदजी को नायक मान कर चलने में एक समस्या उत्पन्न होती है । नारदजी पर्दे के पीछे रह कर कार्य करने वाले पात्र हैं । प्रसादजी के 'चद्रगुप्त' नाटक का चाणक्य भी इसी प्रकार का पात्र है और उसमें भी नायक सबधी समस्या उत्पन्न हो गई है । परन्तु, प्रसादजी के नाटक में चद्रगुप्त इतना प्रभावशाली व्यक्तित्व लेकर उपस्थित होता है कि महाकाव्योचित चाणक्य को भी उसके लिए नायक का पद रिक्त

करना पड़ता है। परतु यहाँ बात दूसरी है। एक तो स्वयं लेखक ने नारदजी को नायक माना है, दूसरे नाटक के तृतीय अंक में आनेवाला अर्जुन अपने व्यक्तित्व को सम्यक रूप से सामने नहीं रख सका है। इस नाटक में उसे पताका-नायक या उपनायक का स्थान मिला है। परतु, महाभारत विजेता अर्जुन को उपनायक का पद कुछ अच्छा नहीं लगता। नारदजी को नायक मान कर दूसरी समस्या नायिका की खड़ी हो जाती है। यदि इस नाटक में कोई नायिका का स्थान ग्रहण कर सकती है तो वह क्षत्रिय-बाला सुभद्रा ही है। परतु, अर्जुन के उपनायक बन जाने पर भारतीय दृष्टि से उसे नायिका बनाना असंगत होगा। पाश्चात्य दृष्टि से भले ही उसे कथा-प्रवाह में प्रमुख भाग लेने के कारण नायिका का स्थान दे दिया जाय, परतु इस नाटक की सृष्टि तो भारतीय सिद्धांतों को दृष्टि में रख कर की गई है। नाटक के प्रतिनायक की ओर जब हम दृष्टिपात करते हैं तो उसके स्थान पर द्वारिकेश्वर भगवान श्रीकृष्ण को खड़ा हुआ पाते हैं। वे इस नाटक में एक अन्यायी और अत्याचारी के रूप में चित्रित किये गए हैं। यह भी जन-भावना के विरुद्ध चरित्र-चित्रण है। भगवान श्रीकृष्ण का प्रतिनायकत्व और अर्जुन का उपनायकत्व इन दोनों महापुरुषों को उनके पौराणिक महत्व से नीचे उतार देते हैं।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से वेताव और राधेश्याम स्कूल के नाटकों की तुलना में इस नाटक का चरित्र-चित्रण कर्ड गुना अच्छा है। इसके पात्र गंभीर और वर्गगत विशेषताओं से सयुक्त हैं। उनके चरित्रों में सार्वत्रिक समझस्य है। इस नाटक के पात्रों में एक नई विशेषता और भी है। कतिपय पात्रों में अतर्द्वन्द्व भी दृष्टिगत होता है। निःसंदेह यह उतना तीव्र नहीं है जितना आगे चल कर प्रसादजी के नाटकों में तीव्र हुआ है। फिर भी, सुभद्रा अर्जुन और श्रीकृष्ण के चरित्रों में इसकी झलक मिल जाती है। सुभद्रा के मन में भ्रातृ-प्रेम और कर्तव्य के बीच में, अर्जुन के मन में

सौहार्द और कर्तव्य में और श्रीकृष्णजी में प्रण और मित्र-प्रेम के बीच में द्वन्द्व चलता हुआ दिखलाई देता है। चरित्रों में अतद्वन्द्व की योजना इस नाटक की प्रगति का एक और बड़ा प्रमाण माना जा सकता है। पर चरित्रों में शख के नाम की सार्थकता को सोचकर उसके देशकाल विरुद्ध क्रिया-कलापों पर ध्यान न भी दें तो भीमसेन का यह कथन —

आज्ञा दो हिमशैल उठा लूँ अभी कृष्ण पर जाकर छोड़ूँ।

भूल जायगा प्रण वण सारे उसके ऐसे कान मरोड़ूँ।

महाबली भीम के पौरुष की उचित अभिव्यक्ति नहीं करता। शख के लिए मुझे कुछ भी नहीं कहना है, क्योंकि उसके जन्म के समय उसके जनक ने देश-काल, उचित-अनुचित सभी को विस्मृति के पिटारे में बंद कर दिया था। लेखक ने शख की सृष्टि कर नाटक के समस्त पौराणिक गाभीर्य को उथले मनोरजन के मोल बेच दिया है। एक तो नाटककार इसमें पौराणिक वातावरण की सृष्टि करने में सफल नहीं हो सका है। प्रसादजी का 'जनमेजय का नागयज्ञ' इस दृष्टि से महत्वपूर्ण नाटक है। उसमें पौराणिक युग का सुंदर चित्रण मिलता है। 'कृष्णार्जुन युद्ध' तत्कालीन वातावरण को उत्पन्न करने में उतना सफल नहीं हुआ है। दूसरे, शख दादा की सृष्टि उस द्वापर-युग की अनुकृति में बार-बार कलिकाल का स्मरण कराती रहती है।

अभिनेयता की दृष्टि से यह नाटक बड़ा सफल सिद्ध हुआ है। इसके कथोपकथन छोटे-छोटे और बड़े सरस हैं। इनमें न तो प्रसादजी के नाटकीय कथोपकथनों का विशाल कलेवर है और न अद्भुत अलंकृति ही। भाषा इसकी सरल और सुबोध है, उसमें संस्कृत की गरिष्ठता नहीं, बोलचाल की शुद्ध हिन्दी का चलतापन है। आकार इसका छोटा-सा है। कुल सौ पृष्ठों की सीमा में यह समाप्त हो जाता है। दो दिन की वार्ता ही इसका सब कथानक है। इसलिए काल-सकलन की सुंदर रत्ना

हुई है। अनेक कुतूहल-वर्गक स्थलो की भी इसमें कमी नहीं है। अनौचित्य को स्वीकार करते हुए भी इसके रगमचीय मनोरजन को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। दृश्य-योजना निर्दोष न होते हुए भी ( जैसे तृतीयांक का तृतीय दृश्य तपोवन, चतुर्थ दृश्य सुभद्रा का महल ) असाध्य नहीं है। कथानक की गति भी तीव्र है। इन सब कारणों से ‘कृष्णार्जुन युद्ध’ सफल रगमचीय नाटक बन सका और सन १९१८ की कृति होने के कारण इसका ऐतिहासिक महत्व भी स्थापित हुआ। श्री विनयमोहन शर्मा ने ( ‘दृष्टिकोण’ पृष्ठ ६३ पर ) लिखा है—  
 “द्विवेदी युग में प० माखनलाल चतुर्वेदी का कृष्णार्जुन युद्ध काफी प्रसिद्ध रहा। स्व० मोहनलाल का दावा था कि इस नाटक का ठोँचा उनका था।” जो भी हो, ‘कृष्णार्जुन युद्ध’ एक सफल अभिनेय नाटक है और हिन्दी के नाटक-साहित्य में उसका ऐतिहासिक मूल्य है।



# साहित्य-देवता



## साहित्य-देवता

### ‘साहित्य देवता’ के साहित्यिक विचार—

‘साहित्य देवता’ मे माखनलालजी की साहित्यिक मान्यताएँ सुखरित हुई हैं। साहित्य की परिभाषा, कलाकार और साहित्य, वर्तमान साहित्य, साहित्य की शक्तियाँ आदि विषयो पर इस ग्रन्थ मे उनके विचार व्यक्त हुए हैं। उनके साहित्य का अध्ययन करनेवाले के लिए उनके साहित्यिक विचारों को स्पष्ट रूप से जान लेना आवश्यक है। इन साहित्यिक विचारों को हम कवि के काव्य की पृष्ठभूमि के रूप मे रख सकते हैं।

साहित्य को वे मानव-हृदय का सुग्ध स्फुर, अनत जागृत आत्माओं का ऊँचा और गहरा स्वप्न, कल्पना के मंदिर मे विजली की व्यापक चकाचौध, वाणी के सरोवर मे अतरात्मा के निवासी की जगमगाहट, वेदनाओं के विकास का सग्रहालय तथा मानव-जीवन की अब तक पनपी हुई महत्ता का मंदिर मानते हैं। अर्थात् साहित्य लेखक की आत्माभिव्यक्ति है। इसमे भावाकुलता, चिन्तन, कल्पना आदि तत्वों का समावेश रहता है। मानव-जीवन का सर्वोन्नत स्वरूप सर्व प्रथम साहित्य मे ही चित्रित हुआ है। वह मानवता के विकास का इतिहास है। वन-जीवन से लेकर कृषि-युग तक की समस्त विचार-धाराओं की सुरक्षा साहित्य ने ही की है। वह मानव-जीवन की आदर्श कल्पना है, देवत्व को मानवत्व की चुनौती है। वह प्रगतिशील और अमर होता है। युग के सदेश साहित्य मे निहित रहते हैं।

कला कलाकार से अभिन्न होती है। कलाकार किसी कलाकृति का निर्माण करता है, पर उर्सा कलाकृति मे वह स्वयं प्रतिबिम्बित हो जाता है।

साहित्य में चराचर की समस्त वस्तुओं का समावेश हो सकता है। पर्वत, नदी, निर्भर, पृथ्वी, आकाश से लेकर आधुनिक वैज्ञानिक सभ्यता के हवाई जहाजों तक उसके विषयों का प्रसार है। राजा और रक को यहाँ समान अधिकार प्राप्त है। शांति और क्रान्ति दोनों के संदेश साहित्य ही देता है। साहित्य का देवता त्रिकालदर्शी होता है और उसी के वरदान से मानवता को सभ्यता का प्रसाद मिला है। साहित्य में अनंत क्रान्तिकारी शक्तियाँ होती हैं, जिनकी तुलना भौतिक शक्तियों से नहीं की जा सकती।

कलाकार वही है जिसमें त्रिकाल-चित्रण की शक्ति हो। कलाकार की कलम में युग का उल्लास, विलास, वेदना और बलिदान समाया रहता है। सच्चा कलाकार प्रहस्यरूप होता है। वह कला का निर्माण करता है, कला उसका निमाण नहीं करती। प्रकृति का अशेष सौन्दर्य उसको प्रेरणा देता है और यही से उसकी कल्पना का अजस्र निर्भर भी प्रभावित होता है। वह नवयुग का जनक धुँवले अतीत में प्रवेश इसलिए करता है कि वह वहाँ के कतिपय इष्ट रत्नों को लाकर उज्ज्वल करे और उनसे आगामी युग के मंदिर को जगमगा दे। उसकी दृष्टि कालाबाधित होती है, वर्तमान ही उसकी दृष्टि-सीमा नहीं बना सकता। कला के मूल में प्रेरणा होती है जो कभी-कभी समय की दौड़ से आगे बढ़ जाती है। “इसलिए कलाकार राहगीर का समय काटने की वस्तु-मात्र नहीं होता, वह समय का पथ-प्रदर्शक राहगीर होता है।” उसके प्रत्येक कार्य में, उसकी प्रत्येक भावना में निर्माण निहित रहता है। कलाकार का “एकान्त अस्तित्व की बस्ती है और उनकी निकम्मी घड़ियाँ कला के अस्तित्व का स्वासोच्छ्वास है।” व्यस्त कलाकार जीवन का सम्यक् निरीक्षण नहीं कर पाता। कलाकार के लिए अवकाश अत्यंत आवश्यक है। एक दार्शनिक के समान “कलाकार का जीवन द्वैत में अद्वैत और अद्वैत में द्वैत की अनुभूति होता है।” कला प्रेरणा और चिन्तन की सन्तान है। “कलाकार क्या है? वह अपने युग की, स्फूर्ति

प्रकाश के रंग में डूबी भगवान की प्राणवान प्रेरक और कल्पक कूँची है।” वह जो कुछ लिखता और बोलता है वह सब कला है। कला को समझने के लिए, केवल हृदय की आवश्यकता है, पढ़े-लिखे लोगों की पलटन ही आवश्यक नहीं।

साहित्य की सुनहली किरणों ने प्रेरित होकर हृदय में भाव-भ्रमों की भीड़ मच जाती है। साहित्य भावान्दोलन का सर्वाधिक समर्थ साधन है। वह मूल्यवान है, परन्तु उसका मूल्य चाँदी सोने के टुकड़े नहीं। साहित्य के अधिकारी “अक्षरों के उपासक, शब्दों के साधु, पदों के पूजक, व्यंजनों के प्रियानन्द विहारी, सन्धिओं के निर्माता, और ‘पूतना मरण लब्ध-कांति’ के अङ्ग में नित-नव आभूषणों को समर्पित करने वाले, किन्तु प्राणों को मतवाले हो कलम के घाट उतारने वाले ही” होते हैं। मन्चा साहित्य-सेवी श्रमर, अविजित और चिर आगवनामय होता है। वह गौरव के कलरव को कोलाहल कह कर ठुकरा देता है।

कवि की अन्तर्ध्वनि ही कविता बन जाती है। उसके गान, रुदन दोनों से विश्व का मनोरंजन होता है। कवि की भाव गङ्गा जहाँ हृदय के हिमगिरि से उतर कर कला के कुलो में आई, वही उसकी समस्त स्वतंत्रता पर सील सी लग जाती है। परन्तु सीमा ही अस्तित्व का चिन्ह है। सूर्य की देन के मर्यादित उपकरणों ने शास्त्र नाम पाया है, सूर्य का शेष वैभव कला के नाम से अभिहित हुआ। शास्त्र थिसे हुए पैसों की तरह रुढ़ होता है। कला विद्रोहिनी है जिससे नए विचारों का आविर्भाव होता है, जो नव-मानवता का निर्माण करते हैं। शास्त्र में सत्य को न समझ कर भी उस पर बहस हो सकती है, पर कवि के लाचार मौन में भी सत्य का स्वर ही भक्त होता है। कवि देह-दुःखों से परे होता है। वह नित्य प्रकृति में रमण करता है। प्रकृति उसे आकर्षित करती है, उसे उपदेश देती है। कवि प्रकृति का मन्चा प्रेमी होता है।

समसामयिक युग में साहित्य और कला की स्थिति पर भी माखनलाल जी ने पर्याप्त लिखा है। उनका कहना है कि आज के युग में वीणा धारिणी के युग-सन्देशवादी मयूर नहीं है, यूनिवर्सिटी की तादाद बढ़ाने वाले ही अधिक हैं। आज का साहित्य पेट भरू साहित्य है। जैसे भैंस को दाना देने पर वह दूध देती है वैसे ही आज के कवि को खाना दो, वह गाना लिखेगा। आज के साहित्य में शब्दाडंबर अधिक है, अर्थ कम। साहित्यकार जब अपनी शाश्वत उदात्तवृत्ति से नीचे उतर आता है तो उसकी स्थिति शोचनीय हो जाती है। साहित्यकारों की उन्तरम्भर वृत्ति के कारण साहित्य में राजाओं, सरदारों, नवाबों एवं राजपरिवारों का चित्रण हुआ और योद्धा तथा सैनिक, गरीबों की वेदना तथा बलिदान उपेक्षा के कचरे घर में डाल दिए गए। कालिदास, माघ और बाण आदि भी इस दोष से मुक्त नहीं। परन्तु, अब नव युग की लेखनियों ने गरीबों का गान गाना प्रारम्भ कर दिया है। अब इतिहास “महजनो की महानता को, देवता के प्रसाद की तरह, कालू नाई, रमलू धोबी और बोधा मेहतर में मुक्त होकर बाँट रहा है। अब साहित्य विश्व की उथल-पुथल के रूप में समय का सन्देश अपनी पीठ पर लाद कर निकला है।” अर्थात् साहित्य आज युग की क्रान्तिकारी वृत्तियों का प्रतिबिम्ब बन गया है।

स्थान-स्थान पर साहित्य पर ऐतिहासिक दृष्टि से भी विचार किया गया है। रीति काल की शृङ्गारिक मोह-निद्रा को सन्त कवि रामदास, भूषण आदि ने मेरियों बजा कर भङ्ग करना चाहा। पर युग भाग्यवाद की भाँग पीकर सोया था। इसीलिए तुलसी, मीरा, नरसी मेहता से जगाने वाले भी उसे पूर्ण रूप से न जगा पाए। विनोद, विलास और वारुणी की अबाध धारा बहती रही। साहित्य व्याकरण और पिंगल के नियमों से जकड़ गया। आज प्रतिक्रिया प्रारम्भ हो गई है। जो तेजस्वी है, जिनमें बढ़ने की मस्ती है, वे ही आज जीवित रह सकते हैं। उनकी

अत्राध गति के आगे नियमों के क्षुद्र बाँध नहीं रुक सकेंगे। इस दिशा में साहित्य स्वयं उनका मार्ग-प्रदर्शन करेगा। साहित्य भी नियमों के बन्धनों को तोड़ देगा। क्योंकि “टकसाली” नियमों, लक्षणों और निषेधों के उन पार भी, जगत् है, एक बड़ा जगत् है।”

साहित्य सदा से प्रगतिशील रहा है, रूढ़ नहीं। वह युग के सुख-दुःख का प्रतिबिम्ब और युग-निर्माता होता है। साहित्य का अस्तित्व वाणी के अस्तित्व के समान क्षणिक नहीं होता। साहित्य शाश्वत वस्तु है।

तरुणाई और कविता एक ही वस्तु के दो नाम हैं। यौवन-काल में प्रतिभा पनपती है। वृद्धावस्था में उसका विकास सम्भव है पर प्रारम्भ नहीं। इसलिए निर्माण के बीज यौवन काल में ही बो देना चाहिए।

जिस समय हृदय में वेदना का भार असह्य हो जाय वही सृजन का सर्व सुन्दर क्षण है। बिना इस स्थिति के यदि कोई कुछ बोला भी तो वह काम का नहीं।

साहित्यकार अपने लिए नहीं, दीन दुखियों के लिए, भूखे-ग्यासे गरीबों के लिए क्रान्ति मचा देता है। परन्तु उसके गर्जन में भी वही मिठास होती है जो उसके रुदन में पाई जाती है। उसकी वाणी असुन्दर को सुन्दर बना देती है, भयकर को मनोरञ्जक कर देती है।

अकर्मण्य, निरुत्साही, टर्पलु स्वभाव का मनुष्य साहित्यकार नहीं हो सकता। साहित्यकार की कलम सृजन शक्ति में विधाता से भी बढ कर होती है, उसमें अपार प्रेरणा भरी रहती है। जिसके हाथों में विश्व निर्माण की निस्सीम शक्ति हो उसे ‘जापानी खिलौने’ बनाना शोभा नहीं देता। साहित्यिक क्रातियाँ विश्व-कल्याण के लिये ही होती हैं, भले ही उनका अर्थ उस समय न समझा जाय। युग का सच्चा पथ-प्रदर्शक साहित्य ही होता है।

आज साहित्य के मानदण्ड बदल रहे हैं। आज कवि प्रेम का बड़ा

व्यापक अर्थ लेते हैं। प्रेम आज विषय-वासनाओं के समीप नहीं रह पावेगा। “प्रेम शब्द अब युग परिवर्तन की यमुना की लहरों से भीगता जा रहा है और मौलिक विचारों की स्फूर्तियाँ उसे छू छू कर नदनों की ऊँचाई से लड़ाई ठाननेवाला बना रही है, अतः अब वह मच्छड़ भरे तालाबों में भैंसों के साथ नहीं लोट सकेगा। वह कृष्ण की सौगन्धों की कीमत पर भी बॉसुरी की धुन में जब ‘कच’ ‘कुच’ ‘कटाक्ष’ गाता खड़ा न रह सकेगा। वह गीत ही गावेगा, किन्तु वे जमाने का भाग्य लिखेंगे।” आज प्रेम विश्व-प्रेम का पर्याय हो गया है।

वास्तविक साहित्य वही होता है जिसके दर्पण में राष्ट्र भाँक उठता है। साम्प्रदायिक साहित्य तो कर्महीन एवं शक्तिशून्य होता है। “साहित्य की दुर्गा राष्ट्र की सिंहासन बनती है, संस्कृति के गहने पहनती है, उथल-पुथल का राजदंड वारण करती है और मुकुट को टुकड़ा कर किसी जाति के सकल्लों का, गरीबों के बगीचों में ऊंगे हुए फूलों का हार अपने जूड़े से बाँधती है और समस्त राष्ट्र के निवासियों की आत्मा का वस्त्र पहन कर क्रियाशीलता के साथ बैठ जाती है।”

हमारे भव्य अतीत को विदेशियों ने आदर की दृष्टि से देखा और उससे लाभ उठाया, परंतु हम स्वयं ही उससे कुछ लाभ न उठा सके। हम अपने देश के साहित्य को भी भूल गए। आज हमारे देश में ऐसी अत्यल्प साहित्य-कोकिलाएँ हैं जो अपने आश्रय-स्थलों के डॉवाडोल होने पर अपने पखों से अनेक अण्डों को चीर कर मुक्ति के लोक का पथ प्रशस्त कर दें। आज हमारे साहित्यिकों में स्वावलंबन की कमी है।

आज साहित्य के देवल में द्वेष का दानव प्रतिष्ठित है। परंतु -“जिसका पिता रोष हो, जिसकी माता उद्दण्डता हो, जिसकी बहन अविचार पूर्ण आत्मश्रद्धा हो, जिसका भाई परिणाम की गभीरता का अज्ञान हो, वह और चाहे जो कुछ हो, साहित्य तो नहीं हो सकता।”



मतभेद स्वाभाविक है। क्रियाहीन समर्थन की अपेक्षा सच्चा मतभेद अधिक मूल्यवान होता है। परंतु, मतभेद के मूल में प्रतिशोध अथवा द्वेष की भावना नहीं होनी चाहिये।

मनुष्य के व्यावहारिक जीवन से ही नियमों का निर्माण हुआ है। इसलिए जब युग-यौवन स्वच्छन्द होने के लिए व्याकुल हो तब पिंगल और व्याकरण की शृंखलाओं के टूटने पर शोक प्रस्ताव पास करना उचित नहीं। यह तो हमारे सौभाग्य के विरुद्ध हमारा ही विद्रोह होगा साहित्य को नियमों के पैर में ठीक बैठने वाला जूता नहीं बनाया जा सकता।

हम साहित्यिक दिवालिये हैं, भिखमगे हैं। देने को हमारे पास कुछ नहीं है। इसलिए पश्चिम की धनी भाषाओं से हम भाई चारा स्थापित नहीं कर सकते। भाईचारा तो बराबरी में होता है।

आज आवश्यकता इस बात की है कि हमारे क्रियाशील तरुण लेखक अखबारों की जूठन को ही वितरित न कर युद्धक्षेत्र में जाँय, दुनियाँ के घटनास्थलों पर जाँय और सजीव साहित्य का निर्माण करें। आज हम युग के साथ नहीं चल रहे हैं। हम उस समय की बात कहते हैं जब लकड़ी की नाव पानी पर तैरती थी, परंतु अब तो लोहे के घर भी जल पर तैरते हैं। हमारे पास अभी ऐसी साहित्य रेखा नहीं है जो इन दो दूरस्थ विन्दुओं को एक कर दे। परतन्त्रता की सदियों ने हमें पुरुषार्थहीन कर दिया है। “आज के साहित्यिक चिन्तक पर जिम्मेवारी है कि वह पुरुषार्थ को दोनों हाथों में लेकर जीने का खतरा और मरने का स्वाद अपनी पीढ़ी में बोये।”

संक्षेप में हम माखनलालजी के काव्यादर्श या साहित्यादर्श की रूपरेखा इस प्रकार स्थापित कर सकते हैं.—

( १ ) काव्य कवि के व्यक्तित्व का ही स्फोट है, अतः कवि के व्यक्तित्व से अलग उसकी सत्ता ही नहीं है।

- ( २ ) काव्य रचना के द्वारा कवि अपने भावुरु-जीवन के प्रत्येक स्पदन, प्रत्येक क्षण को पकड़ना चाहता है । उसके लिए वे स्पदन, वे क्षण ही परम सत्य हैं ।
- ( ३ ) काव्य की भूमि मानव-जगत है, इसी भूमि पर से कवि अपने विषय उठाता है, परंतु वस्तु जगत के अनुभवों की भूमि पर कवि हमें जो देता है, वह लोकोत्तर होता है ।
- ( ४ ) काव्य में मानव के सत्कारी जीवन के विकास की एक सपूर्ण रेखा विकसित हुई है और इसी से वह मनुष्य की अर्जित संपत्ति में सब से महत्त्व पूर्ण है ।
- ( ५ ) कवि मूलतः क्रांतिकारी और अराजक है, इसलिए उसके प्रगतिशील होने का प्रश्न ही नहीं आता । यदि वह भविष्य-द्रष्टा नहीं है तो वह कवि ही नहीं है ।
- ( ६ ) काव्य में कवि के व्यक्तित्व के दो विभिन्न अंग 'सूक्ष्म' ( कल्पना ) और 'सौंस' ( अनुभूति ) इस प्रकार एकाकार हो जाते हैं कि उनका स्वतंत्र व्यक्तित्व समाप्त हो जाता है ।
- ( ७ ) साहित्यिक का वास्तविक रूप वह नहीं है जो आभिजात्य की अमराइयों में फलित होता है । उच्च कोटि का साहित्य जनता की वाणी में बोलता है और जन जीवन को ही अनेक रूपों में तुष्ट करता है ।

‘साहित्य देवता’ के अध्ययन से यह स्पष्ट हो जाता है कि हमारे आलोच्य कवि के सामने काव्य और कला का एक बड़ा आदर्श है और वह समकालीन स्थिति से पूर्णतः असतुष्ट है । फलतः, उसके काव्य में हमें आधुनिक हिन्दी काव्य की एक नई रूपरेखा विकसित होती हुई दिखलाई देती है । इसमें सन्देह नहीं कि कवि ने साहित्य देवता की जो मूर्ति अपने गद्य-प्रयोगों में गढ़ी है, उस मूर्ति को वह अपने हृदय का समस्त रस देकर अपने काव्य में प्राणवान बना सका है ।

### ‘साहित्य देवता’ के साहित्येतर विचार—

साहित्यिक विचारों के अतिरिक्त ‘साहित्य देवता’ में कुछ सामाजिक, भक्ति-सबबी एवं प्रेम-सबबी विचार भी सरलित हो गए हैं।

आज के समाज की अवोमुखी अवस्था की ओर इङ्गित करते हुए वे कहते हैं कि “कला और लालित्य, तेज और पुरुषार्थ,—आज तो सब नीलाम पर निकले हैं।” कला के नाम पर आज तुकी-बेतुकी तितलियाँ हैं, ग्रामोफोन की चक्कर काटती हुई चूड़ियाँ हैं, पुजारियों के नाम पर देवता को पत्थर बना कर सिंदूर लपेटनेवाले हैं और शिक्षा के नाम पर यूनिवर्सिटी की तादाद बढ़ानेवाले हैं। आज के ब्राह्मण, साहित्यिक सभी को पेट की चिन्ता लगी है। ‘शरीर-पूजा’ आज का युग-धर्म हो रहा है। आज के मनुष्य को ‘भोजन चाहिए, राज्य नहीं चाहिए।’

विदेशियों ने भारत के भोजपत्रों, शिलालेखों एवं साहित्य का सम्मान किया, उससे प्रेरणा ली और लाभ उठाया। परंतु हम स्वयं अपनी इन निधियों का मूल्य न समझ सके। काशीप्रसादजी जायसवाल जैसे मनस्वियों के प्रयत्न से हमारी संस्कृति और सभ्यता इतिहास के खड्गहरो से निकल आई, परंतु फिर भी हमने उसे समझने का प्रयास नहीं किया। किसी भी चिन्तक का हमारे बीच में आना अभिशाप है। स्वामी राम के अमर मुक्ति-सदेश में भी हमने वेदांत के बधन ही ढूँढ़े।

‘जे पर दोष लखाहिं सहसाखी। परहित घृत जिनके मन माखी।’ का ‘जे’ आज के समाज पर पूर्ण घटित होता है। आज महत्व पर मनुष्य को द्वेष होता है और मतभेद की आड़ में प्रतिशोध काम करता है। मार डालना तो हमारे लिए गुनाह रहा ही है, परंतु हमने घर-घर और व्यक्ति-व्यक्ति में मरने का भी डर बोया है। हम मारने-मरने से डरते हैं। समाज ने शास्त्र से अधिक शास्त्र को महत्व दिया। भाग्यवाद के कारण प्रजा भगवान की मर्जी पर गूँगी भेड़ बन कर कट जाने की चीज हो

गई। साराश यह कि माखनलालजी न अपने विगत एव समसामयिक समाज की अनेक हासमूलक वृत्तियों पर प्रकाश डाला है और अब वे कहते हैं कि, “इस पामरता में आग लगाने वाली अँगुलियों आगे आ गई हैं।”

‘साहित्य देवता’ में अनेक स्थलों पर माखनलालजी ने प्रेम-सम्बन्धी विचारों को भी अभिव्यक्त किया है। प्रेम को वे ‘रोजाना एक के प्रति ईमानदार होकर दूसरे को ढूँढते रहना’ नहीं मानते और न रूप के आकर्षण को ही प्रेम सज्ञा देने के लिए तत्पर है। प्रेम को वे एक रहस्यमय अनिर्वचनीय स्थिति मानते हैं। “प्रेम, साहित्य के जगत में, रस की हृदय को छू लेने वाली मीठी किन्तु पुरुषार्थमयी सुकोमलता का नाम है।” कवियों ने प्रेम को विकारहीन एव तत्त्व ज्ञान से भी परे की वस्तु माना है। भक्ति और मुक्ति दोनों बिना प्रेम के प्राप्त नहीं की जा सकती। स्वयं भगवान् प्रेम बधन में बंध कर रहते हैं। पहले प्रेम का अर्थ अत्यन्त संकुचित था। वह ‘कच’, ‘कुच’ और ‘कटाक्ष’ के भीतर ही सीमित मान लिया गया था। परन्तु, अब प्रेम परिवर्तन की लहरों से भीगता जा रहा है। उसका अर्थ अब विस्तृत हो रहा है। प्रेम के गीत अब ‘जमाने का भाग्य लिखेंगे।’

भक्ति को वे मुक्ति से अधिक महत्त्व देते हैं। भक्ति को वे ‘मुक्ति के माये की लाली, मुक्ति के सुहाग का सिन्दूर बिन्दु’ कहत हैं। “भक्ति की भाजी बिना लौन’ के सामने ‘मुक्ति की महमानी’ का मूल्य ही कितना ? वृन्दावन के राजा-रानी के यहाँ चागे पदार्थ मजूरी करते हैं और मुक्ति वहाँ पानी भरती है —

“वृन्दावन के राजा हैं दोड़ श्याम राधिका रानी,  
चारि पदारथ करत मजूरी मुक्ति भरत जहँ पानी”

माखनलालजी का कहना है कि जिनमें भाव नहीं, वे कविता नहीं

कर सकते। कवि की भाषा में सदैव हृदय-सत्य की अभिव्यक्ति होती है। कविता विलास या विनोद नहीं, वह तो एक महान निर्माण है। कुछ लोगों की धारणा है कि विज्ञान की बाढ़ में कविता बह रही है। पर यह अत्यन्त भ्रान्त धारणा है। सूखी तुकबंदियाँ भले ही विज्ञान की बाढ़ में बह जावे, वास्तविक कविता का विज्ञान कुछ नहीं बिगाड़ सकता। कविता तो युग को प्रेरणा और प्रगति प्रदान करती है। जब तक मानव-जीवन में मनोभावों का महत्व है तब तक कविता अमर है। काव्य और कला की मृत्यु तो अनुकरण में है। परन्तु इस क्षेत्र में भी भाव और भावाभिव्यक्ति के साधनों का अनुकरण तो हुए बिना नहीं रह सकता। परतु भाव और शब्द जब पास पास आ जाते हैं तो उनसे भी नव-नव अर्थों का उदय होता है। अतः यह अनुकरण अनुकरण नहीं कहा जा सकता।

इस प्रकार हम देखते हैं कि 'साहित्य-देवता' में उन्होंने अपने साहित्य-सम्बन्धी समस्त विचारों को संकलित कर दिया है। साहित्य की परिभाषा कला और कलाकार, साहित्य के विषय, सच्चा साहित्यकार कला और शास्त्र, कवि और प्रकृति, आज का साहित्य, गरीबों के प्रति प्राचीन साहित्य की उपेक्षा और नव-युग की उनके प्रति जागरूपता, आधुनिक साहित्य में प्रेम का स्वरूप, वास्तविक साहित्य, वैचारिक मतभेद, साहित्य में नियम, आज की साहित्यिक आवश्यकताएँ, साहित्यकार का उत्तर-दायित्व, कविता आदि विषयों पर माखनलालजी ने अपने प्रौढ़ विचार अत्यन्त भावुक भाषा में अभिव्यक्त किए हैं। यह निस्संदेह कहा जा सकता है कि इतने प्रौढ़ विचार-भंडार को इतने कलात्मक ढंग से अभिव्यक्त करने वाले बहुत कम कृती हैं और होते हैं। कला के कचन निराजन में भावुकता का घृत और उसमें विचारों की ज्योति 'साहित्य देवता' के मंदिर को जगमग कर रही है।

### उनकी गद्य शैली की सामान्य विशेषताएँ—

माखनलालजी अत्यन्त भावुक प्रकृति के व्यक्ति हैं। उनकी यही भावुकता उनके साहित्य में भी बिखर गई है। उसके प्रबल वेग के कारण उनका गद्य काव्य बन गया है। भावुक हृदय की भाषा भी पत्र की रंगीनियों और उपकरणा से सज्जित हो गई है। इनकी भावुकता अनेक रूपों में व्यक्त हुई है। वह कभी कल्पना का रूप ग्रहण कर लेती है तो कभी प्रेरणा और स्फूर्ति का। कहीं-कहीं भावना की अतिशयता और कल्पनातिरेक के कारण भाव अस्पष्ट भी हो जाते हैं। कल्पना का एक उदाहरण यह है—“जवान की पनिहारिन, दिग्विजय की वायु तरंगों पर चढ़ कर, बन्धन रहित रूप से दौड़ने वाली ध्वनि है। उसमें सौ खून माफ हैं किन्तु वह अभी-अभी है और अभी नहीं है। किन्तु स्रक्त के कँटीले पौधे में से जब कलियाँ चटख कर कलम पर आया करती हैं तब वे कितनी ही बार कलम होकर ही आया करती हैं। प्रतिमा की नव-वधू स्याही से सास जैसा और कागज से ससुर जैसा भय मान कर पद निक्षेप किया करती है। किन्तु वाणी की स्वच्छन्दता में जितना कठोर मरण है, स्याही और कागज के भय में अनन्तकाल को बेध सकने वाली उतनी ही महान अमरता है।”

भावुकता चरम सीमा पर वहाँ पहुँच जाती है जहाँ वे भावावेश में आकर युग-यौवन का कार्य-रत होने के लिए आह्वान करते हैं। ‘असहाय नाश या अमर निर्माण’ में वे कहते हैं—“भाई मेरे, क्या आज ही जूझा डाल दोगे ? यदि न डालोगे तो वज्रगति, वज्रजन्मा, वज्रव्यापी, वज्रमर्दन बूँदे क्या तुम्हारी कलम से नहीं उतरेगी। सुहम्मद को इलहाम हुआ था, ऋषियों ने प्रकाश देखा था—आओ आज तो पथ-दर्शन तुम्हें ही करना होगा—जन्म के जीवन के उभार के, उपहास के, रुचि के, अरुचि के, मोद के, मरण के मूल्य पर।”

परन्तु किसी भी वस्तु की एक सीमा होती है। सीमा से बाहर जब कोई वस्तु टूट तो उसका महत्व भी घट जाता है। मर्यादा में निर्माण की मधुर आँच छिपी है और मर्यादाहीन स्थिति में विश्वस के अगार। धीमी-धीमी आँच में सुस्वादु भोजन पकाया जा सकता है, परन्तु धधकती हुई ज्वालाओं के सामने आने पर तो रोटी के चोंद को खग्रास ग्रहण लग जाता है। तात्पर्य यह कि किसी वस्तु का सीमित प्रयोग ही हितकर है।

माखनलालजी की भावुकता कहीं-कहीं सीमा तोड़कर बह निकली है। ऐसे स्थलों पर वे क्या कहना चाहते हैं, इस बात का पता लगाना कठिन हो जाता है। भावातिशयता और कल्पनातिरेक के कारण वे कई स्थानों पर अस्पष्ट हो गए हैं। 'साहित्य देवता' में वे कहते हैं—“आह, तुम कितने महान् हो ? इसीलिए लॉगफेलो बेचारा तुम्हारे चरण चिन्हों के मार्ग की कुञ्जी, तुम्हारे ही द्वार पर लटका गया है, मेरे मास्टर। चिड़ियों की चहक का संगीत में और मेरी अमृत-निःस्यन्दिनी गाय व्रजलता दोनों सुनते हैं। “मखि चलो सजन के देस, जोगन बनके धूनी डालेंगे”— मैं और मेरा घोड़ा दोनों जहाँ थे वहीं ‘शम्भुजी’ ने अपनी तान छोड़ी थी। परन्तु वह तो तुम्हीं थे जिसने द्विपद और चतुष्पद का विश्व को निगूँठ तत्व सिखाया।” इस प्रकार के अनेक उदाहरण उनके गद्य से दूँदे जा सकते हैं। यह दोष उनके काव्य में भी पाया जाता है। परन्तु इसके लिए उनका गद्यकार या पद्यकार दोषी नहीं ठहराया जा सकता। यह तो स्वयं संपूर्ण वे ही हैं। निष्कर्ष यह कि वे एक भावुक लेखक हैं और उनकी भावुकता उनके साहित्य में खूब छलकी है।

उनकी शैली की दूसरी विशेषता उसकी सानुप्रासिकता है। वे गद्य में भी तुक मिलाने का प्रयत्न करने लगते हैं। तुकात शैली उन्हें प्रिय है। पारसी रगमचो पर जिन नाटका का अभिनय होता था उनमें इस शैली का प्रचुर प्रयोग हुआ है। कदाचित् यह उसी शैली का प्रभाव

हो । अब यहाँ पर प्रश्न यह है कि इस शैली का उनके निबन्धों पर क्या प्रभाव पड़ा है ? इसके प्रयोग से उनके निबन्धों का सौन्दर्य-संवर्द्धन हुआ है या ह्रास ? यह तो निस्संदेह कहा जा सकता है कि साधारण बोलचाल की भाषा में अथवा अभिनेय नाटकों में इस शैली का प्रयोग सौन्दर्य साधक नहीं हो सकता । इससे एक प्रकार की कृत्रिमता उत्पन्न हो जाती है, परन्तु अनुप्रास एक काव्यालंकार है । काव्य में उसका प्रयोग अभीष्ट है । कुछ नाटक या निबन्ध काव्यात्मक पद्धति के होते हैं । उनमें इस प्रकार की शैली का प्रयोग अनुचित नहीं कहा जा सकता । 'साहित्य देवता' के जिन निबन्धों में इस शैली का प्रयोग हुआ है वे अत्यन्त काव्यात्मक हैं । वहाँ मानुषाक्षिक शैली के प्रयोग ने सौन्दर्य-वर्द्धन ही किया है ह्रास नहीं । उदाहरण के लिए 'जब रसवन्त बोल उठे' का निम्नलिखित उद्धरण लिया जा सकता है—“रेवा का कल-कल, कली की चटख, पैजन की रमझुम, बँसुरी की तान, मृदंग की धुमक, वीणा की मिठास और गभीर बादलों की तरह बिजली वार के साथ, बादल की प्रलयकर हुंकार और इसके पश्चात् आँसुओं की तरह बेकार, अस-हाय रिमझिम-रिमझिम गिर कर, पुन अपनी मातृभूमि को गोद में गिर पड़ना, यह एक कवि के अनेक अवतार हैं ।” इसमें वार, हुंकार, बेकार और अवतार की लयात्मकता में छोटे-छोटे, नपे-तुले, वाक्यों का समुदाय, बिगुल की आवाज पर कदम-कदम मिला कर चलते हुए सैनिकों के समान बढ़ा भला मालूम पड़ता है ।

परन्तु किसी वस्तु का अत्यधिक मोह भी अच्छा नहीं होता । अनुप्रास के अत्यधिक आग्रह ने उसके कुछ अनपेक्षित बातें भी करवा ली हैं । 'वसुधा का पालतू काव्य' (पृष्ठ ७८) में वे लिखते हैं—“हृदयवान मानव के नाश को विकाश कहा जाने लगा ।” नाश के साथ तुक मिलाने की धुन में लेखक ने विकास को विकाश लिख डाला है । यहाँ तालव्य



श नहीं दत्त स ही आवश्यक है । इस प्रकार के प्रयोग गद्य शैली को दूषित ही करते हैं, उसका सौन्दर्य नहीं बढ़ाते ।

उनकी शैली की तीसरी विशेषता उनकी चित्रमयता है । वे जो कुछ कहते हैं उसे एक चित्र के रूप में उपस्थित करते हैं । चित्रात्मक शैली के प्रयोग से रचनाओं में सुव्यवस्था, सामासिकता और चमत्कृति आ जाती है । यद्यपि सुव्यवस्था और चमत्कार साधारणतः सहगामी नहीं होते, परन्तु इस शैली की यह विशेषता है कि इसमें वे दोनों साथ चलते हैं । वास्तव में चित्र-शैली काव्य की शैली है, पद्य की पूजा है । परन्तु “चतुर्वेदी का गद्य क्या है, वह बिना छंद का पद्य है ।” ( श्री सद्गुरुशरण अवस्थी ) । इस बिना छंद के पद्य में भी उन्होंने इस शैली का प्रचुर प्रयोग किया है । ‘जब रसवती बोल उठे’ में उन्होंने लिखा है—“प्रतिभा की नव-वधू, स्याही से सास जैसा और कागज से समुद्र जैसा भय मान कर पद-निक्षेप किया करती है ।” इसमें घरेलू जीवन का एक सुंदर चित्र सामने रखा गया है । नव-वधू एक तो अपने सास-समुद्र के सामने आती ही नहीं और आती भी है तो धीरे-धीरे सकुचाती हुई । इसी प्रकार प्रतिभा-सपन्न व्यक्ति एक तो लिखते ही नहीं और लिखते भी है तो बहुत कम । एक दूसरा उदाहरण ‘साहित्य देवता’ ( पृष्ठ ६ ) से लीजिए—“परन्तु मेरा और विश्व के हरियालेपन का उतना ही संबंध होता है जितना नर्मदा के तट पर हर-सिंगार की वृक्ष-राजि में लगे हुए टेलिग्राफ के खम्भे का नर्मदा से कोई संबंध हो ।” सूखा खम्भा नर्मदा-किनारे रहकर भी उसमें से जल लेकर हरा नहीं हो सकता, बढ नहीं सकता । वह नर्मदा के तट पर रहते हुए भी शीतल जल का स्पर्श नहीं कर सकता । इसी प्रकार यदि साहित्य नहीं होता तो मनुष्य प्रकृति की अपार सुषमा में रह कर भी उसका अनुभव नहीं कर पाता, उस सौन्दर्यानुभव के द्वारा आनंदित नहीं होता और न अपना विकास ही कर पाता । एक चित्र देकर लेखक ने

मनुष्य की अविकसित आदिम मानसिक अवस्था का बड़ा सुंदर परिचय दे दिया है। चित्रशैली की सुबोधता सामासिकता एवं चमत्कृति माखन लालजी की रचनाओं में पूर्ण रूप से पाई जाती है।

उपर्युक्त उद्धरणों से एक बात और भी स्पष्ट होती है। उनके समस्त चित्र मानव जीवन के ही चित्र हैं। उनकी नव वधू, उनका टेलिग्राफ का खम्भा हमारे देखे पररे और जाने पहचाने हैं। दैनिक जीवन के पथ पर वे हमें कई बार मिलते हैं। उनसे हमारा घरोवा है। वे सुदूर कल्पना देश के अनजाने परदेशी नहीं, जो हमारी समझ के कमरे में शीघ्र प्रवेश न करते हों। निष्कर्ष यह कि उन्होंने जो चित्र चुने हैं वे हमारे निकट जीवन के ही चित्र हैं। परंपरागत उपमानों का प्रयोग न करके नव जीवन से उपमान-चयन करना उनके साहित्य को वास्तविक प्रगतिशील साहित्य की कोटि में परिगणित करा देता है। इतना ही क्यों टेलिग्राफ के खम्भे और कालेज में पढ़ती 'प्रेयसि' तो नवीन विज्ञान एवं नूतनतम सभ्यता के प्रतीक हैं। इनका अपने साहित्य में यथोचित प्रयोग कर माखनलालजी ने सिद्ध कर दिया है कि वे अपने युग से एक कदम भी पीछे नहीं हैं। आधुनिक साहित्य में शताब्दियों पूर्व के प्रयोग करके भी कई साहित्यकार प्रगतिवादी बने हुए हैं। परंतु माखनलालजी इस प्रकार के प्रगतिवादी नहीं हैं। उनकी शैली में यदि नव युग के उपमानों का सचय है तो उनके विचारों में भी नव-जीवन के स्वर सुनाई देते हैं।

माखनलालजी को विरोधाभास अत्यंत प्रिय है। क्या गद्य क्या पद्य— सर्वत्र उन्होंने इसका प्रयोग प्रचुर परिमाण में किया है। उनके सूक्ति-प्रधान होने का एक कारण यह भी कहा जा सकता है। “तुम नाथ नहीं हो, इसीलिए कि मैं अनाथ नहीं हूँ।” “वह मेरे घर ही में रहता है पर जीवन भर हम एक दूसरे से नहीं मिले।” “घोते हुए अखंड नरमुंडों का जागरण।” “उनका एकांत अस्तित्व की बस्ती है और उनकी निकम्मी

घड़ियो कला के अस्तित्व का श्वासोच्छ्वास हैं ।” इन उद्धरणों में विरोधाभास का ही चमत्कार है । ‘दूरी की निकटता’ शीर्षक लेख तो सशीर्ष विरोधाभासावित है ।

माखनलालजी के लेखों में उनकी भाषण शैली का पूर्ण प्रभाव है । वे जितना अच्छा लिखते हैं उतना ही अच्छा बोलते भी हैं । उनके लिखने और बोलने की भाषा एक है । ‘कुछ लोग सरल लिखते और साहित्यिक बोलते हैं । कुछ लोग सरल बोलते और साहित्यिक लिखते हैं । चतुर्वेदीजी साहित्य लिखते और साहित्य बोलते हैं । उनके लेखनी और उनके भाषण में पूर्ण सौहार्द है ।’ ( श्री सद्गुरुशरण अवस्थी ) । परिणाम स्वरूप भाषण-कला के अनेक गुण उनकी लेखनी में स्वयमेव समा गए हैं । नाना प्रकार के संबोधन, भावावेश, अवाध प्रवाह, शृंखलाबद्ध विचार-धारा एवं प्रेरणात्मक अथवा प्रश्नपूर्ण अत उनके लेखों में उनकी भाषण-कला के प्रभाव के असंदिग्ध संकेत हैं । ‘असहाय नाश या अमर निर्माण’ का अत इस प्रकार किया गया है—“भाई मेरे क्या आज ही जूड़ा डाल दोगे ? यदि न डालोगे तो, वज्रगति, वज्र-जन्मा, वज्र-व्यापी, वज्र-मर्दन बूँदे क्या तु-हारी कलम से नहीं उतरेगी ? मुहम्मद को इलहाम हुआ था, ऋषियों ने प्रकाश देखा था—आओ आज तो पथ दर्शन तुम्हें ही करना होगा—जन्म के, जीवन के, उभार के, उपसास के, रचि के, अरुचि के, मोद के, मरण के मूल्य पर ।”

माखनलालजी की गद्य शैली में भी छायावाद की समस्त विशेषताएँ परिलक्षित होती हैं । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में, छायावाद में “भावावेश की आकुल व्यजना, लान्छनिक वैचित्र्य, मूर्त प्रत्यक्षीकरण भाषा की वक्रता, विरोध चमत्कार, कोमल पद-विन्यास इत्यादि काव्य का स्वरूप सघटित करने वाली प्रचुर सामग्री” होती है । यह पहले ही बतलाया जा चुका है कि माखनलालजी अत्यन्त भावुक प्रकृति के लेखक

हैं। उनकी रचनाओं में भाववेश सायन्त सम रहता है। लाक्षणिक वैचित्र्य की भी उनके निबन्धों में कमी नहीं है। “उस वाणी के स्वप्नों का जागरण, सेवाग्राम की भोपड़ी में निवास करता है।” “और सपूर्ण अत्याचारों का करने वाला वह, जब अपने अत्याचारों की काली-काली भयावनी पृष्ठ भूमि पर किसी सुकोमलता के कवे पर हाथ रख कर मुस्करा उठता है।” इन गद्यांशों में ‘वाणी के स्वप्नों का जागरण’, ‘सुकोमलता के कवों पर हाथ रखकर’ प्रयोग लाक्षणिक ही है। ‘स्मृतियों के बाग में लूटियाँ लहलहाने लगी’ में अमूर्त स्मृतियों के लिए मूर्त बाग का प्रयोग हुआ है और सूक्ष्म सुकोमलता के कवों की कल्पना कर उसे प्रत्यक्ष आकार दिया गया है। ‘खोते हुए अखंड नर-मुंडों का जागरण’ में विरोध का चमत्कार है। “रवा का कल-कल, कली की चटख, पैजम की रुम रुम, बॉसुरी की तान, मृदंग की धुमक, बीणा की मिठास और गभीर बादलों की तरह बिजली के वार के साथ, बादल की प्रलयकर हुंकार और इसके पश्चात् आँसुओं की तरह वेकार, अवहाय, रिमक्तिम-रिमक्तिम गिरकर पुन अपनी मातृ-भूमि की गोद में गिर पडना, यह एक ही कवि के अनेक अवतार हैं।” उपर्युक्त उद्धरण में भाषा की कोमलता देखने लायक है। वास्तव में माखनलालजी की भाषा कठोर कही भी नहीं हो पाई है। उन्होंने सर्वत्र सरल, कर्ण-सुखद शब्दों का ही प्रयोग किया है। ‘वह लचलच पतन के खिलाफ इस पथ में जावेगी।’ के ‘लचलच पतन’ में विशेषण-विपर्यय का सोन्दर्य समाहित है। मानवीकरण का एक सुन्दर उदाहरण ‘जनता’ शीर्षक लेख में प्राप्त होता है। वह यह है—“रात्रि रूपे की बूटेदार साड़ी पहने, क्रान्तिकारिणि देवि, तुम्हारा स्वागत कर रही है। वह तुम्हारी उथल-पुथल में वैधव्य को भी सौभाग्य समझने के लिए प्रस्तुत है यदि पुन प्रभात की आज्ञाद किरण आकर तुम्हारे बन्दीखाने के द्वारों को खोले।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि उनकी गद्य-शैली में भी छायावाद के समस्त उपकरण प्रस्तुत हैं। प्रसादजी के नाटको पर आक्षेप लगाया गया है कि वे काव्यात्मक अधिक हैं। उनका कवि उनके नाटको में भी मुखर हो गया है और फलतः उनके नाटक क्लिष्ट हो गये हैं, वे जन-साधारण के काम के नहीं हैं। ठीक ये ही आक्षेप 'साहित्य देवता' के निबन्धों पर भी लगाए जा सकते हैं।

यहाँ पर एक प्रश्न उठाया जा सकता है कि छायावाद के इन उपकरणों का उनके निबन्धों पर क्या प्रभाव पड़ा? छायावाद वास्तव में काव्य जगत की वस्तु रही है। गद्य की सीमा में उनका प्रवेश अधिक हितकर कभी नहीं हुआ। प्रसादजी के नाटको की अनभिनेयता का एक प्रमुख कारण उनकी काव्यात्मकता है। नाटको में तो किसी सीमा तक काव्यात्मकता के लिए स्थान है। परन्तु वे निबन्ध जो विचार प्रधान हैं, जिनमें विचारों की प्रेषणीयता ही ध्येय होता है, उनमें इस प्रकार की शैली का प्रयोग ध्येय व्यवधान ही कहा जायगा। तात्पर्य यह कि छायावादी उपकरणों के प्रयोग ने उनके निबन्धों को काव्य के समीप ही लाने में सहायता पहुँचाई है।

उनकी शैली की एक विशेषता उनके वाक्य-प्रयोगों में भी छिपी हुई है। वाक्यों के विविध प्रकार के मोड़ शैली को आकर्षक बना देते हैं। कभी क्रिया को कर्त्ता और कर्म के मध्य में रख देते हैं तो कभी उसे अदृश्य ही कर देते हैं। कभी-कभी बेचारे कर्त्ता को सबसे अंत की 'सीट' मिलती है। ऐसे अनेक प्रयोगों द्वारा वे शैली को आकर्षक बना देते हैं।

उक्ति-वैचित्र्य के लिए उन्होंने कही विरोधाभास का चमत्कार उत्पन्न किया है तो कही कल्पना के कौशल दिखलाए हैं। उपमा-रानी का स्वागत सर्वत्र किया गया है, साथ ही रूपक-कुमार का भी यथोचित सम्मान हुआ है। कही-कही तो दादा को बिहारी बाबा भी याद आ गए

है—“चील अण्डे डाल रही है, सॉप मोर की पूँछ में दुबका जा रहा है, चीता मोरे प्यास के गाय के बछड़े के गले से बहता पसीना चाट रहा है, और तुमने धीरे से कह दिया—‘मार्ड, तरसो आइयो।’ ससार की यही दशा बिहारी के ‘दीरघ दाघ निदाघ’ ने भी तो कर दी थी —

कहलाने एकत बसत अहि मयूर मृग बाघ ।  
जगत तपोवन सो कियो दीरघ दाघ निदाघ ॥

अंतर केवल इतना ही है कि यहाँ चील ने अंडे अधिक डाल दिए हैं।

भाव-पुष्टि और भाव-साम्य का भी माखनलालजी ने यथा-स्थान प्रयोग किया है। भाव-पुष्टि में एक ही भाव को अनेक उदाहरण देकर पुष्ट किया जाता है। मतभेद के होते हुए भी एकता स्थापित की जा सकती है—इस बात को सिद्ध करने के लिए वे कहते हैं—“वाद्यो के भिन्न-भिन्न होने से जब गीत में मिठास आता है, वृत्तों और पुष्पों की विभिन्नता में जब बाग गर्वाला नजर आता है और सवार के सातों रंग जब एक उज्ज्वल रंग बना देते हैं तब कौन कहता है कि विभिन्नता में एकता स्थापित नहीं की जा सकती ?” भाव-साम्य का एक उदाहरण मैंने यह चुना है—“एक सज्जन ‘ग्रामसिंह’ से बेतरह नाराज थे। सेवा का ब्रती वह उन्हें जैसे दुश्मन देखे। एक दिन, एक मेले में से उनके बच्चे, उसी जानवर की सूरत का एक खिलौना ले आये। आखिर उन सज्जन पुरुष ने उसकी दुम इस आशा से घिस-घिस कर छोटी कर दी कि वह कुत्ता बिल्ली दीखने लगे। किन्तु परिणाम तृतीय पुरुषत्व को प्राप्त हो गया। वह कुत्ता रहा नहीं और बिल्ली दीख सका नहीं। ‘पूजा-गीत’ कहे जाने के ‘उम्मीदवार’ इन तुकबंदियों की भी यही दुर्गति हुई। ये गीत पूजा रहे नहीं, प्रेम बने नहीं, अतः यह निर्माल्य शिखर की ऊँचाई से भागते हुए, निम्नगा हो गये, और ‘हिमतरंगिना’ नाम पा गये।”

माखनलालजी की भाषा उनकी अपनी है। उसमें फारसी और अंग्रेजी के प्रचलित शब्दों का निघडक प्रयोग हुआ है। फारसी शब्दों का प्रयोग अनुपात में अधिक है। बेदाग, नजर, हरगिज, मर्जा, खयाल, जायज, महज, आशिकी, ऐयाशी, ना-काफी, चीज, तबीअत, दरखास्त, कद्र, कैफियत, खिलाफ, हिमायत, कमबख्त, जिक्र आदि शब्दों का भजार भरा हुआ है। अंग्रेजी के भी कुछ शब्द अपना लिए गए हैं, जैसे—नोटिस, अटैचीमें, अपील, लाइसेन्स, रिकार्ड, पेज, डिक्शनरी, क्रास-वर्डपज़ल, हाल्ट इत्यादि। परंतु सख्या में ये फारसी शब्दों की अपेक्षा कम हैं। Inferiority complex और Electric wire fence को उनकी मूल लिपि में ही स्वीकार कर लिया गया है। इसके पश्चात् क्रमानुपात में संस्कृत तत्सम शब्दों का स्थान है जैसे—त्रिकालाबाधित, अत्यताभाव, आनंदोत्पादक, वर्षानुवर्ष, स्वकृत आदि। ये सधि सयुक्त शब्द हैं। कुछ शब्द बोलियों के क्षेत्र से भी ग्रहण कर लिए गए हैं जैसे—लालटेन, दीवालखोरे, लचलचे, चौकन्ना, कानाफूसी, बागड़, मॉजा आदि। उन्होंने कुछ स्वकृत शब्दों का भी प्रयोग किया है। 'ग्रामसिंह' का प्रयोग कुत्ते के अर्थ में और 'मनमोहन' का प्रयोग सौन्दर्य के अर्थ में हुआ है। ये उनके निजी प्रयोग हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि विविध क्षेत्रों से शब्द-संचय कर माखनलालजी ने हमारी भाषा को अत्यंत समृद्ध कर दिया है। भाषा में सजीवता एवं शक्ति उसकी उदार ग्राहक वृत्ति के ही कारण आती है। संस्कृत को मृत भाषा इसीलिए कहा गया है कि उसने अपने इस स्वभाव का त्याग कर दिया था। पाणिनि की दृढ़ सीमा बन्दी के पश्चात् कोई भी परदेशी शब्द इसमें प्रवेश न पा सका। फल-स्वरूप भाषा में जड़ता आ गई। भाषा स्वभाव से ही सरल एवं गतिशील होती है। भाषा एक

बहती हुई जलधारा है। उसके उद्गम से तो उसे जल मिलता ही है, साथ ही उसमें अनेक सहायक धाराएँ भी यत्र-तत्र से मिल कर उसकी जीवन-वृद्धि करती हैं। यदि ऐसा न हो तो उसके सूखने का डर रहता है। हिन्दी के आसपास सदियों से उर्दू-साहित्य का जाल बिछा है और अंग्रेजी से भी उसका सदियों का सम्पर्क है। यदि इन भाषाओं में आपस का लेन-देन न हो तो यह एक अत्यन्त अस्वाभाविक बात होगी और भाषा-विज्ञान भी ऐसी बात का समर्थन नहीं करेगा। माखनलालजी ने अपनी हिन्दी में फारसी और अंग्रेजी शब्दावली को स्थान देकर अपनी उदार-वृत्ति का परिचय तो दिया ही है, साथ ही भाषा की शक्ति को भी बढ़ाया और उसे सरल, सुंदर और जीवत कर दिया है। उनकी भाषा में जो प्रवाह है और उनकी भाषा का जो प्रभाव पड़ता है, वह हिन्दी साहित्य में अपनी विशेषता रखता है।

फारसी के शब्द प्रयोग इनमें दो प्रकार के मिलते हैं। एक तो वे हैं जिन्हें हिन्दी ने पचा लिया है। इनका प्रयोग माखनलालजी ने खूब किया है और बड़े अच्छे ढंग से किया है। इस प्रकार के उदाहरण में ऊपर दे चुका हूँ। परंतु दूसरे प्रकार के कुछ ऐसे भी प्रयोग हैं जिन्हें हिन्दी नहीं पचा सकी। ये शब्द हिन्दी की चौहद्दी के बाहर रह जाते हैं। 'मकतल', 'रश्क' इसी प्रकार के शब्द हैं। ये हिन्दी में सुपरिचित एवं जन-प्रचलित शब्द नहीं कहे जा सकते। हम हिन्दी में उतने ही शब्दों को मिला सकते हैं जितने हिन्दी ने पचा लिए हैं, या जितने वह पचा सकती है। इससे अधिक की समारद हमारे पास नहीं है।

कुछ शब्द ऐसे भी हैं, जो परिचित होते हुए भी अनावश्यक आ गए हैं। उदाहरण के लिए आशिकी शब्द को ही लीजिए। हिन्दी में 'आशिकी'



का आयात आवश्यक प्रतीत नहीं होता । यहाँ प्रेम के बाजार में प्रेम, प्रलय, प्यार आदि अनेक शब्द मारे मारे फिर रहे हैं, यह माल-गोदाम तो पहले से ही ठसाठस भरा है, उसमें और अधिक माल ठूँसने की क्या आवश्यकता है ?

कुछ शब्दों से माखनलालजी को मोह है । गद्य और पद्य दोनों में उन्होंने इनका प्रचुर प्रयोग किया है । ‘दिलवर’, ‘दिलदार’, ‘राजा’ ऐसे ही शब्द हैं ।

कुछ त्रुटिपूर्ण प्रयोग भी यत्र-तत्र टूटने पर मिल जाते हैं । ‘मौसम में उत्पन्न होनेवाली कला त्रिकालबाधित या अमर नहा होती ।’ ( पृष्ठ ७५ ) । इसमें त्रिकालबाधित का प्रयोग त्रिकालाबाधित ( त्रिकाल अबाधित ) के लिए हुआ है । स्नेह, गर्वीला, निरुद्देश जैसे कसे हुए शब्दों को स्वरभक्ति आदि के द्वारा स्नेह, गरबीला, निरुद्देश में परिवर्तित कर दीला पायजामा पहना दिया है । ‘कोमल हरीतिमा में और नन्ही उठान में ही ये काँटे जनने थे, उत्थान १ ( पृ० १३६ ) । इसमें ‘जनने थे’ ग्राम्य-प्रयोग हो गया है । हरियाली शब्द सज्ञा है । परन्तु माखनलालजी ने उसका प्रयोग विशेषण जैसा किया है । उदाहरण के लिए निम्नलिखित वाक्यांशों को लिया जा सकता है,—‘लहरो की कुरबानी से हरियाली होने वाली भूमि पर’, ( पृ० ७४ ), ‘कितनी हरियाली भाड़ी लगी है’ ( पृ० १४० ) । हरियाली चल कर विशेषण के घर आई तो आई पर वह आकारान्ती पेंट पहन कर पुरुष भी बन बैठी—“मेरी दया के बादल बरस कर विश्व को हरियाला करते हैं ।” ( पृ० ११३ ) । ‘मैं भी हल उठाता हूँ और सारी हरियाली तोड़ डालता हूँ’—मे हरियाली का शुद्ध प्रयोग भी हुआ है । निष्कर्ष यह कि लेखक शब्द के शुद्ध प्रयोग से अवगत है, पर न जाने क्यों वह उसका अशुद्ध प्रयोग कर देता है ।

इन कविपय नगण्य नुक्ताचीनियो को छोड़ कर उनकी शैली में और कोई दोष नहीं निकाला जा सकता । इस विश्लेषण-पद्धति को छोड़ कर जब हम उनकी समस्त शैली को अखण्ड रूप में देखते हैं, तब उसका वास्तविक महत्त्व स्पष्ट होता है । वे और उनकी शैली अभिन्न हैं । उनकी शैली पर उनके व्यक्तित्व का पूर्ण प्रभाव है । जिसने उन्हें कभी न देखा हो, वह उन्हें उनकी शैली में साक्षात् देख सकता है, अथवा जिसने उनकी शैली को न देखा हो, वह उनमें उनकी शैली को देख सकता है । उनके निबन्ध उनकी आत्मा के अभिन्न अंग हैं । प्रबल भावुकता, ओजस्वी भाषण कला और कलात्मक अभिव्यक्ति उनमें और उनकी शैली में समान रूप से पाए जाते हैं । 'साहित्य देवता' के प्रथम पृष्ठ पर ही हमें इस बात का आभास मिल जाता है—

“मैं तुम्हारी एक तस्वीर खींचना चाहता हूँ ।”

“परतु भूल मत जाना कि मेरी तस्वीर खींचते-  
खींचते तुम्हारी भी एक तस्वीर खींचती चली  
आ रही है ।”

प्रसादजी के निबन्ध 'काव्य-कला और अन्य निबन्ध' नाम से प्रकाशित हुए हैं । उनके निबन्धों में वे, वे नहीं हैं । उनका व्यक्तित्व उनके निबन्धों से सर्वथा पृथक् खड़ा है । प्रसादजी मूलतः कवि हैं । उनका कविरूप उनके नाटकों और कहानियों में तो भँक उठा है, परतु निबन्धों में यह बात नहीं है । उनके निबन्ध नितान्त शास्त्रीय एवं वस्तु-प्रधान हैं । हमें प्रसादजी के वास्तविक रूप का दर्शन उनके निबन्धों में नहीं होता । उनके निबन्ध उनसे भिन्न हैं, परतु माखनलालजी के निबन्ध उनसे अभिन्न हैं । उनकी शैली सरस और उनके निबन्ध व्यक्तित्व-प्रधान हैं । उनके निबन्धों के साथ न्याय तभी किया जा सकता है जब हम उनके निबन्धों को उनसे अभिन्न मान कर चले ।

एक विद्वान् आलोचक का मत है कि यदि हम उनके निबन्धों को उनसे अभिन्न मानकर चलेंगे तो यह भावुकता होगी और इससे विवेचना का मार्ग अवरोध हो जायगा। परन्तु, किसी वस्तु को उसके यथार्थ रूप में ग्रहण करना क्या भावुकता होती है ? यह एक प्रश्न है, जिसका उत्तर, मैं सोचता हूँ, निषेधात्मक ही होगा। किसी वस्तु को उसके यथार्थ रूप में ग्रहण न करना वैज्ञानिक 'दृष्टिकोण' नहीं कहा जा सकता। माखनलालजी के निबन्ध उनसे अभिन्न हैं। इस यथार्थता को कोई अस्वीकार नहीं कर सकता। फिर, यदि हम उनके निबन्धों को उनसे अभिन्न मानकर चले तो इसमें भावुकता कहाँ है ? रही विवेचना का मार्ग अवरोध होने की बात, तो उसके लिए भी कहा जा सकता है कि व्यक्तित्व प्रधान निबन्धों में लेखक को उसके निबन्धों से अभिन्न मान कर चलने में ही उसकी आलोचना के साथ न्याय किया जा सकता है। माखनलालजी के निबन्ध व्यक्तित्व-प्रधान हैं। उनके व्यक्तित्व को उनके निबन्धों से पृथक् नहीं किया जा सकता। यदि हम उन्हें उनके निबन्धों से निकाल देंगे तो फिर उनके निबन्धों में बच ही क्या जायगा ?

संक्षेप में, माखनलालजी की शैली के सत्तम स्वर उनकी शक्ति और साधना के परिचायक हैं। उनमें जितना प्रबल भावावेग है, उनकी अभिव्यञ्जना-शक्ति भी उतनी ही समर्थ है। सूक्ष्म की तरंगों में उनकी भाव डूबते-उतराते हुए पुष्प की भोंति वह चलते हैं। यह तरंगों का तार लगातार चलता रहता है। प्रबल भावावेग, प्रौढ़ अभिव्यक्ति, भाषा का अबाध प्रवाह, भाषण-कला का व्यंग्य विनोद, कलात्मक अभिव्यञ्जना का आग्रह आदि बातों के कारण हिन्दी-साहित्य में उनकी शैली का एक विशिष्ट स्थान है। अनेक लेखकों ने उनकी शैली का अनुकरण किया। इसी से उनकी शैली की लोकप्रियता का अनुमान लगाया जा सकता है।

### ‘साहित्य-देवता’ के गद्य रूप—

‘साहित्य-देवता’ में प्रधानतः तीन प्रकार के गद्य-रूप दृष्टिगत होते हैं—(१) गद्य गीत, (२) गद्य काव्य, (३) शुद्ध गद्य। गद्य गीत की प्रधान विशेषता उसके भाव की एकतानता होती है। उसमें एक ही भाव साद्यत स्वरित होता है। तीव्र भावानुभूति की प्रावाहिक अभिव्यक्ति ही गीत का प्राण-तत्त्व कही जा सकती है। गद्य होने के नाते इसमें अन्तिम तुक नहीं होती। अतः किसी तीव्र भावानुभूति की अतुकात प्रावाहिक अभिव्यक्ति को गद्य-गीत कहा जा सकता है। ‘साहित्य-देवता’ के अन्तिम पृष्ठों में गद्य-गीत के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं। ‘आशिक’, ‘असहाय श्याम-धन’, ‘तुम आने वाले हो’, ‘मुरलीधर’, ‘गृह-कलह’, ‘इसो पार’, ‘मोहन’ आदि गद्य-खंड इसी प्रकार के हैं। इन निबन्धों में रवीन्द्रनाथजी की ‘गीताञ्जलि’ का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है। एक तुक को छोड़ कर इनमें गीति-काव्य के समस्त तत्त्व विद्यमान हैं। उदाहरण के लिए ‘तुम आने वाले हो’ का निम्नांकित अंश दृष्टव्य है —

“मेरा सारा बाग, बिना मौसम के ही फूल उठा,

—इसलिए कि तुम आने वाले हो।

और फूल भी नीले हैं, पीले हैं, लाल हैं, हरे हैं, बैंगनी हैं,  
नारंगी भी हैं।

मगर इन फूलों पर गूँजने वाले परिन्द सब एक ही रंग के हैं,

“कृष्ण, श्याम, काले।”

“—के साथी से—” में वे कहते हैं—

“मेरे स्वर में स्वर न मिलाओ गायक, मैं दर्शकों की बैठक में से  
गुनगुना उठा हूँ।

सुझ पर दर्शक हँस उठे हैं, निकट के मुझसे दूर हो रहे हैं, दूर के  
मुझ पर अगुली उठा रहे हैं,—इन्हे तुम अपने पर न उठवाओ।

मैं तो तुम्हारे साथ उठने आया था गायक, तुम मेरे स्वर के साथ किस उतार की ओर चले ?

जिस तरह जी की कालिमा और जीम का राम नाम दोनों एक दूसरे से दूर रह लेते हैं, गायक उतनी ही दूर मुझसे तुम्हें रहना होगा ।”

गद्य-काव्य गद्य गीत की अपेक्षा अधिक बड़े होते हैं । इनमें कल्पना-तत्व की प्रधानता होती है । जो अंतर काव्य और गीत में होता है वहीं अंतर गद्य-काव्य और गद्य-गीत में होता है । काव्य का गेय होना आवश्यक नहीं, पर गीत का प्राण ही गेयता है । काव्य में एकाधिक भावों की अभिव्यक्ति हो सकती है, परन्तु गीत में भाव की एकतानता नितात आवश्यक है । काव्य कल्पनाश्रित होता है, गीत भावाश्रित । गद्य काव्य में यद्यपि कल्पना प्रधान होती है, फिर भी भावुकता का उसमें श्रुत्यताभाव नहीं होता । ‘साहित्य देवता’, ‘मुक्ति भरत जहाँ पानी’, ‘जनता’, ‘शस्त्रक्रिया’, ‘बिन्दु सिन्धुत्व का दावेदार’, ‘जब रसवती बोल उठे’, ‘सदेश वाहक’, ‘न सधने वाला सौदा’, ‘वह वाणी’, ‘लहरें चीर विजया मना’, शीर्षक निबन्ध गद्य-काव्य के उदाहरण हैं । ‘साहित्य-देवता’ में वे कहते हैं —

‘कौन-सा आकार दूँ ? मानव हृदय के मुग्य सस्कार जो हो । चित्र खींचने की सुव कहाँ से लाऊँ ? तुम अनन्त जाग्रत आत्माओं के ऊँचे और गहरे,—पर स्वप्न जो हो । मेरी कली कलम का बल समेटे नहीं सिमटता । तुम कल्पनाओं के मंदिर में बिजली की व्यापक चकाचौंध जो हो । मानव-सुख के फूलों और लडाके सिपाही के रक्त-बिन्दुओं के सग्रह, तुम्हारी तसवीर खींचूँ मैं ? तुम तो वाणी के सरोवर में अन्तरात्मा के निवासी की जगमगाहट हो । लहरों से परे, पर लहरों में खेलते हुए । रजत के बोझ और तपन से खाली, पर पक्षियों, वृत्त-राजियों और लताओं तक को रुपहलेपन में नहलाये हुए ।”

‘जनता शीर्षक निबन्ध का यह काव्यत्व भी देखने योग्य है —

“रात्रि रूपे की बूटेदार साडी पहने, क्रान्तिकारिणि देवि, तुम्हारा स्वागत कर रही है। वह तुम्हारी उथल पुथल में वैधव्य को भी सौभाग्य समझने के लिए प्रस्तुत है यदि पुनः प्रभात की आजाद किरण आकर तुम्हारे बन्दीखाने के द्वारों को खोले।”

“तो लो, कोमलता से बनी मेरी सहस्र-सहस्र कर मालायें अपने क्रूरतम रूप में समर्पित हैं। कलकठी की होड लेने वाला कलरव अघटन-घटनासूचक कोलाहल के रूप में है। अब श्रद्धा भी गुमराह न कर पायेगी, धीरज भी डक्का न डाल पायेगा। अब अपने चंद्र जैसे प्रकाशित पुत्र की बलि के मूल्य पर भी उपा का स्वागत होने ही पर मैं अपने शस्त्र रखूंगी।”

उनके गद्य काव्य के भी अनेक भेद किए जा सकते हैं। ‘साहित्य-देवता’, ‘जनता’, ‘न सघने वाला सौदा’, ‘तस्मात् मह्य मे नम’ सवाद-शैली में लिखे गए हैं। लेखक ने दो पात्रों की कल्पना कर ली है। इन दो पात्रों में से एक तो स्वयं लेखक ही होता है और दूसरा पात्र कल्पित। पारस्परिक प्रश्नोत्तरों से लेख का कलेवर बढ़ता जाता है। उदाहरण के लिए ‘जनता’ का यह वार्तालाप लिखा जा सकता है—

“यह अगडाई, यह आलसी, यह थिथिलता तेरी?”

“एकरसता मेरा स्वभाव है। शान्ति मेरा जीवन है।”

“पर तुम्हें भयकर होते कितनी देर लगती है?”

“मैं तो समुद्र की लहरों के समान फैली हुई हूँ, एक दूसरे से टूटी हुई, जल-बिन्दुओं में बँटी हुई सतह के बन्दीखाने में रहने वाली मेरी अल्पता से बड़प्पन की आशा क्यों करते हो?”

एक प्रकार के गद्य-खड वे हैं जो शुद्ध लेख कहे जा सकते हैं। इनमें

ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक ने लिखने के लिए ही लिखा है। इनमें वह सवादादि की कल्पना नहीं करता। 'साहित्य देवता', 'जनता' जैसे निबधों में प्रतीत होता है कि दो पात्र आपस में कुछ बोल रहे हैं, 'जब रसवती बोल उठे', 'सदेशवाहक' में ऐसा लगता है मानो लेखक प्रलाप कर रहा है। परंतु 'सुक्ति भरत जहाँ पानी', 'बिन्दु सिन्धु का दावेदार', 'वह वीणा' इस प्रकार के लेख नहीं हैं। इन लेखों पर किसी सवाद, या प्रलाप का बाह्यारोप नहीं है। ये शुद्ध लेख-पद्धति पर लिखे गए हैं। 'जब रसवती बोल उठे' और 'सदेशवाहक' निबधों में प्रलाप-शैली का प्रयोग हुआ है। 'सदेशवाहक' में उन्होंने लिखा है—

“तुम कौन हो ?

क्या तुम ज्योतिषी हो ? तुमने आने वाले जमाने के बहुत पहले, जो कह दिया, उसे हमने ज्यो-ज्यो समय का चक्का घूमता गया, सच होते पाया। हमने ज्योतिष के पारगत के पारगत तुम्हें कभी नहीं सुना, फिर तुम, ऐ वक्ता ! भविष्य कैसे कह देते हो ? यदि ज्योतिषी नहीं हो, तो क्या तुम स्वयं ज्योति नहीं हो, जिससे दूर तक का अन्वयकारमय जमाना कट कर, वह सुदूर छुपी हुई अपने हृदय की बात बता देता है ?”  
‘शस्त्रक्रिया’ को भी इसी कोटि के अतर्गत परिगणित किया जा सकता है।

‘साहित्य देवता’ के तीसरे प्रकार के निबध विचारत्मक गद्य कहे जा सकते हैं। इनमें लेखक को जो कहना है वह निरावरण रूप से स्पष्ट कह दिया गया है। इनमें विचारों की प्रधानता है। ‘अगुलियों की गिनती की पीढ़ी’ ‘बैठे बैठे का पागलपन’ ‘सवाददाता’ जैसे निबध इस कोटि में रखे जा सकते हैं। ‘अगुलियों की गिनती की पीढ़ी’ में वे लिखते हैं —

‘कलाकार तो भूतकाल को, सुनहले भूतकाल को भी, अपनी अतर की आँखों की छोरो से इसलिये छूता है कि वह शक्ति भर भूतकाल की गहराई माप कर अपनी आकाक्षा का एक माप बना ले और उसको उठा कर जब वह भविष्य की ओर रख दे और उससे कुछ आगे अपनी कला-बिन्दुओं की सीमा खींच दे तो विश्व में, युग से होड़ लेती हुई उसे अपनी एक अमर पीढ़ी दिखाई दे ।’

विचारात्मक गद्य में भी स्पष्ट रूप से भिन्न-भिन्न शैलियों का प्रयोग किया गया है । कुछ निबंधों में विवेचना प्रधान है, कुछ में व्यंग और कुछ निबंधों में उद्देग एव प्रेरणा प्रधान है । ‘अगुलियों की गिनती की पीढ़ी’, ‘बैठे बैठे का पागलपन’, ‘गिरधर गीत है, मीरा मुरली है’ और ‘जीवन का प्रश्न-चिन्ह—स्त्री’ विवेचनात्मक शैली में लिखे गए हैं, ‘नीलाम’, ‘वसुधा का पालतू काव्य’, ‘असहाय नाश या अमर निर्माण’, ‘अशस्त्रधारी पुरुषार्थ’ और ‘तहरे चीर विजया मना’ शीर्षक निबंधों में उद्देगपूर्ण प्रेरणात्मक शैली का प्रयोग हुआ है तथा ‘महत्त्वाकांक्षा की राख’ और ‘सवाटदाता’ व्यंग्यात्मक शैली में लिखे गए हैं । इन सबसे पृथक् ‘जोगी’ रूपक-पद्धति का एकमेव प्रयोग है ।

इन विशेष शैलियों के प्रयोग तो भिन्न-भिन्न निबंधों में हुए ही हैं, परंतु उनकी कतिपय सामान्य विशेषताएँ न्यूनाधिक रूप में सर्वत्र विद्यमान हैं । प्रलापशैली और उद्देगपूर्ण प्रेरणात्मक शैली में तो भावुकता का अशदिग्ध आवेग है ही, परंतु अन्य निबंधों में भी उसका अत्यन्तभाव नहीं हुआ है । इसी प्रकार उनकी कलाप्रियता किसी न किसी रूप में प्रत्येक निबंध में झलक उठी है ।

यह हुआ ‘साहित्य देवता’ का थोड़ा-सा विवेचन ।



उपसंहार



## उपसंहार

अब अत मे हमे यह देरना है कि माखनलालजी को छायावादी कवि कहा जा सकता है या नहीं और उनके महत्व पर दो शब्द कहने के उपरान्त इस प्रबन्ध को समाप्त कर देना है। इनके लिए पहले आवश्यक है कि हम छायावाद-काव्य की विशेषताओं को स्पष्ट रूप से हृदयगम कर लें। छायावाद को पूर्णतः समझने के लिए हमें कतिपय आचार्यों और विद्वान विचारकों के मतों को सामने रख कर चलना होगा।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने छायावाद को एक शैली के रूप में स्वीकार किया है। वे उसे प्रतीकवाद चित्रभाषावाद, अभिव्यजनावेद आदि विविध नामों से पुकारते हैं। उनके अनुसार 'छायावाद जिस आकाङ्क्षा का परिणाम था उसका लक्ष्य केवल अभिव्यजना की रोचक प्रणाली का विकास था।' शुक्लजी उसे द्विवेदी युग की बाह्यार्थ निरूपक इतिवृत्तमयी काव्य-शैली के विरुद्ध उत्पन्न हुई प्रतिक्रिया मानते हैं जिसमें वस्तु-विधान की अपेक्षा काव्य-शैली पर ही अधिक बल दिया गया है, यथा—

“द्वितीय उत्थान में काव्य की नूतन परंपरा का अनेक विषय स्पर्शी प्रसार अवश्य हुआ, पर द्विवेदीजी के प्रभाव से एक ओर उसमें भाषा की सफाई, दूसरी ओर उसका स्वरूप गद्यवत् रूखा, इति वृत्तात्मक और अविकतर बाह्यार्थ निरूपक हो गया। अतः तृतीय उत्थान में जो परिवर्तन हुआ और पीछे 'छायावाद' कहलाया वह इस द्वितीय उत्थान की कविता के विरुद्ध कहा जा सकता है। उसका प्रधान लक्ष्य काव्य-शैली की ओर था, वस्तु-विधान तुकी ओर नहीं। अर्थभूमि या वस्तुभूमि का तो उसके

भीतर बहृत सकोच हो गया । समन्वित विशाल भावनाओं को लेकर चलने की ओर ध्यान न रहा ।” इस प्रकार छायावाद को प्रमुख रूप से एक शैली मान कर वे उसके भीतर “भाववेश की आकुल व्यञ्जना, लाक्षणिक वैचित्र्य, मूर्त्त-प्रत्यक्षीकरण, भाषा की वक्रता, विरोध चमत्कार, कोमल पद-विन्यास इत्यादि काव्य का स्वरूप सघटित करने वाली प्रचुर सामग्री” का अतर्भाव करते हैं । परन्तु आगे चल कर यह मत मान्य नहीं हुआ ।

स्वर्गीय जयशंकरप्रसादजी ने भी छायावाद के शैलीगत रूप पर अधिक बल दिया है, यद्यपि उन्होंने उसमें स्वानुभूति के तत्व की भी उपेक्षा नहीं की है । उनके शब्दों में “छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भूमिका पर अधिक निर्भर करती है । ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, मौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार-वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृत्ति छायावाद की विशेषताएँ हैं । अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आन्तर स्पर्श कर के भाव-समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है ।” शुक्ल जी द्वारा निर्देशित अधिकांश विशेषताएँ प्रसादजी की परिभाषा में भी आ गई हैं । उनके मत से छायावादी कविताओं में रीतिकालीन बाह्य-वर्णन-प्रधान रचनाओं से भिन्न प्रकार के भावों की नए ढंग से अभिव्यक्ति हुई है । सूक्ष्म आन्तरिक भावों को व्यक्त करने के लिए नवीन शैली और नया वाक्य-विन्यास आवश्यक जान पड़ा और इसी नवीन शैली ने छायावाद का रूप धारण किया । प्रसादजी ने प्रकृति को भी छायावाद का अनिवार्य तत्व नहीं माना है । इस प्रकार शुक्लजी के समान वे भी छायावाद के शैलीगत स्वरूप पर ही अधिक बल देते रहे ।

परन्तु आलोचकों का एक ऐसा वर्ग भी है जिसने छायावाद को

केवल एक शली ही नहीं माना है । आचार्य नन्ददुलारेजी वाजपेयी ने छायावाद की परिभाषा इस प्रकार दी है—“मानव अथवा प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त सौन्दर्य में आध्यात्मिक छाया का भान मेरे विचार से छायावाद की एक सर्वमान्य व्याख्या हो सकती है ।” वाजपेयीजी ने स्काट-वाइरन, वर्ड्सवर्थ और शेली—तीन प्रकार के अंग्रेजी कवियों का उल्लेख करते हुए बतलाया है कि स्थूल और सूक्ष्म की मध्यवर्तिनी भूमि पर विहार करने वाला शेली ही वास्तविक छायावादी कवि कहा जा सकता है स्काट और वाइरन जिन्होंने स्थूल सौन्दर्य का चित्रण किया तथा वर्ड्सवर्थ जिनने नितांत सूक्ष्म सौन्दर्य का चित्रण किया है, ये दोनों ही प्रकार के कवि छायावादी नहीं कहे जा सकते । उनके मत से छायावादी कवि की अनुभूति यथार्थ जीवन से संबंधित होती है और उसकी अभिव्यक्ति सूक्ष्म स्वानुभूति से, न कि यथार्थ जीवन से । ‘व्यक्त’ और ‘सूक्ष्म’ शब्दों का यही अर्थ है । उनकी परिभाषा का दूसरा तत्व है ‘आध्यात्मिक छाया का भान’ वे प्रकृति के भाव चित्रों तक ही छायावाद की सीमा नहीं मानते परन्तु इन भाव-चित्रों में अव्यक्त सत्ता का आभास भी छायावाद के लिए अनिवार्य मानते हैं । वे अव्यक्त सत्ता को विन्व और भाव-चित्रों को—जो छाया का काम करते हैं—प्रतिविम्ब मानते हैं । स्पष्ट ही इस परिभाषा के अनुसार छायावाद एक शली ही नहीं रह सका है । वह एक दार्शनिक पृष्ठभूमि को लेकर भी उपस्थित हुआ है । शेली की दृष्टि से वाजपेयीजी लाक्षणिकता, मानवीकरण, विरोधाभास तथा ‘व्यव्यात्मिकता’ को छायावाद की विशेषताएँ मानते हैं ।

महादेवीजी ने भी छायावाद के विषय में बहुत कुछ लिखा है । अपनी रचनाओं के विषय में उनका मत है कि, “मेरी कविता यथार्थ की चित्रकर्त्री न होकर स्थूलगत सूक्ष्म की भावक है” तथा उनके मत से छायावाद में “प्रकृति के सूक्ष्म सौन्दर्य में व्यक्त किसी परोक्ष सत्ता का

आभास भी रहता है और प्रकृति के व्यक्तिगत सौन्दर्य पर चेतना का आरोप भी ।” स्पष्ट है कि वाजपेयीजी और महादेवीजी में कोई विशेष अंतर नहीं है । अंतर केवल इतना ही है कि वाजपेयीजी ने प्रकृति के साथ मानव-सौन्दर्य को भी छायावाद की सीमा के भीतर रखा है, वहाँ महादेवीजी ने प्रकृति को ही प्रधानता दी है । उनके अनुसार “छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सवध में प्राण डाल दिए जो प्राचीन काल से बिम्ब-प्रतिबिम्ब के रूप में चला आ रहा था, और जिसके कारण मनुष्य को प्रकृति अपने दुःख में उदास और सुख में पुलकित जान पड़ती थी । छायावाद की प्रकृति घट, रूप आदि में भरे जल की एकरूपता के समान अनेक रूपों में प्रकट एक महाप्राण बन गई । अतः अब मनुष्य के अश्रु, मेघ के जल कण और पृथ्वी के ओस-बिन्दुओं का एक ही कारण, एक ही मूल्य है ।” स्पष्ट है कि महादेवीजी के अनुसार प्रकृति छायावाद का एक प्रधान और अनिवार्य तत्व है । शुक्लजी, प्रसादजी आदि के समान वे भी छायावाद को ‘स्थूल की प्रतिक्रिया में उत्पन्न हुआ’ मानती हैं । परन्तु महादेवीजी ने छायावाद और रहस्यवाद में कोई विभाजन रेखा नहीं खींची है । इसलिए कतिपय आलोचकों ने प्रकृति में मानव-जीवन की अनुभूति को छायावाद और प्रकृति में अज्ञात सत्ता के आभास को रहस्यवाद के नाम से पुकारा है । श्री शिलीमुखजी तथा श्री विश्वभर मानव इसी मत को मानते हैं । इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद में प्रकृति का तत्व प्रधान होता गया है ।

श्री हजारीप्रसादजी द्विवेदी ने छायावाद को सांस्कृतिक चेतना का परिणाम माना है । प्रथम महायुद्ध के पश्चात् देश में एक चेतना की लहर दौड़ गई थी । सन् १९२० से गोंधीजी के नेतृत्व में इस लहर को और भी अधिक तीव्र बना दिया । समस्त भारतवर्ष परतन्त्रता के पास को तोड़ने के लिए कटिबद्ध हो गया । वास्तव में यह एक सांस्कृतिक आंदोलन

ही था । स्वाधीनता देश को महान बनाने का साधन भर समझी गई थी । इस महान आंदोलन ने भारतीय जनता के चित्त को मुक्त किया । यह बचन-मुक्त चित्त काव्य, नाटक आदि में भी अभिव्यक्त हुआ । दूसरे, पाश्चात्य शिक्षा-पद्धति के प्रभाव स्वरूप स्वच्छुद्धतावादी वैयक्तिक दृष्टि-कोण भी साहित्य में प्रवेश कर रहा था । वैयक्तिक दृष्टिकोण के कारण कविता विषयी प्रगति हो गई । द्विवेदीजी के मतानुसार “मानवीय दृष्टि के कवि की कल्पना, अनुभूति और चिन्तन के भीतर से निकली हुई वैयक्तिक अनुभूतियों के आवेग की स्वतः समुच्छित अभिव्यक्ति—बिना किसी आशय के और बिना किसी प्रयत्न के, स्वयं निकल पड़ा भाव-स्रोत—ही छायावादी कविता का प्राण है ।” द्विवेदीजी ने अपने ‘हिन्दी साहित्य’ में छायावाद की विशेषताओं को सन्क्षेप में इन प्रकार दिया है—“(१) छायावाद नाम उन आधुनिक कविताओं के लिए बिना विचारों ही दिया गया था (क) जिनमें मानवतावादी दृष्टि की प्रधानता थी (ख) जो वक्तव्य विषय को कवि की कल्पना और अनुभूति के रंग में रंग कर अभिव्यक्त करती थी, (ग) जिनमें मानवीय आचारों, क्रियाओं, चेष्टाओं और विश्वासों के बदले हुए और बदलते हुए मूल्यों को अंगीकार करने की प्रवृत्ति थी, (घ) जिनमें छंद, अलंकार, रस, ताल, तुक आदि सभी विषयों में गतानुगतिकता से बचने का प्रयत्न था, और (ङ) जिनमें शास्त्रीय रूढ़ियों के प्रति कोई आस्था नहीं दिखाई गई थी, (२) छायावाद एक विशाल सांस्कृतिक चेतना का परिणाम था, यद्यपि उसमें नवीन शिक्षा के परिणाम होने के चिन्ह स्पष्ट हैं तथापि वह केवल पाश्चात्य प्रभाव नहीं था, कवियों की भीतरी व्याकुलता ने ही नवीन भाषा-शैली में अपने को अभिव्यक्त किया और (३) सभी उल्लेखयोग्य कवियों में थोड़ी-बहुत

आध्यात्मिक अभिव्यक्ति की व्याकुलता भी थी। जिन कवियों ने शास्त्रीय और सामाजिक रुढ़ियों के प्रति विद्रोह का भाव दिखाया उनके इस भाव का कारण तीव्र सांस्कृतिक चेतना ही थी।” इतने लंबे उद्धरण की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि माखनलालजी को समझने में अपेक्षाकृत द्विवेदीजी के विचार अधिक सहायक सिद्ध होंगे। छायावाद के विषय में इतने मत अलग होंगे। अन्य विद्वानों के विचारों का अंतर्भाव भी इनमें ही हो जाता है।

उपर्युक्त परिभाषाओं को ध्यान में रखते हुए जब हम माखनलालजी के काव्य पर दृष्टिपात करते हैं तो हमें विदित होता है कि शैलीगत लाक्षणिकता, विरोधाभास, विशेषण-विपर्यय तथा वचन-वक्रता ही उनमें विशेष रूप से परिलक्षित होती हैं। मानवीकरण, ध्वन्यात्मकता आदि उनके काव्य में अधिक नहीं हैं। चित्रभाषा और प्रतीकों का उन्होंने प्रयोग अधिक नहीं किया। श्री वाजपेयीजी और महादेवीजी की परिभाषाओं के अनुसार भी वे आशिक रूप से ही छायावादी कवि ठहरते हैं। जहाँ तक स्थूलगत सूक्ष्म की अभिव्यक्ति का प्रश्न है, वे इस कोटि में ही आते हैं। उन्होंने भी प्रत्येक छायावादी कवि के समान बाह्य जीवन की स्वानुभूति को ही अभिव्यक्त किया है। देश-व्यापी हलचल का उन्होंने स्थूल चित्रण नहीं किया, उस हलचल की निजी मानसिक प्रतिक्रिया को ही वाणी दी है। उनका समस्त काव्य भाव-चित्रों से भरा हुआ है। इस स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति के कारण वे छायावाद की सीमा में ही रहते हैं। परंतु जब आध्यात्मिक छाया का प्रश्न उठता है, अथवा जब प्रकृति का मानवीकरण ही छायावाद की परिभाषा बन जाता है, तब वे इस सीमा से बाहर दिखलाई पड़ते हैं। आगे चल कर प्रकृति छाया-



वाद का एक प्रधान तत्व बन गई थी। माखनलालजी के काव्य में प्रकृति के प्रति अधिक प्रेम नहीं दिखलाई पड़ता। प्रकृति में वे चेतना की अनुभूति और उस पर मानवीय क्रिया-कलापों का आरोप कम ही करते हैं। इस दृष्टि से उनमें छायावादी कवियों की एक प्रधान विशेषता नहीं मिलती। परंतु जब हम श्री हजारीप्रसादजी द्विवेदी की परिभाषा की ओर मुड़ते हैं तब हमें विदित होता है कि वे सर्वांशेण छायावादी कवि ही हैं। उनमें और छायावादी कवियों में कोई विशेष अंतर नहीं है। हम कहे तो कह सकते हैं कि सांस्कृतिक चेतना एवं स्वातंत्र्य की उत्कट अभिलाषा जितनी तीव्र माखनलालजी और उनके वर्ग के कवियों में दिखलाई पड़ती है, उनकी अन्य छायावादी कवियों में नहीं। यदि मानवतावादी दृष्टिकोण स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति, रूढ़ि-विरोध, सांस्कृतिक चेतना और थोड़ी-बहुत आध्यात्मिकता अभिव्यक्ति की व्याकुलता ही छायावादी की विशेषताएँ हैं, तो कोई कारण नहीं कि माखनलालजी को छायावादी कवि न माना जाय। उनमें उक्त समस्त विशेषताएँ पूर्णरूपेण परिलक्षित होती हैं। इस प्रकार हमने देखा कि कतिपय विद्वानों की परिभाषाओं के अनुसार वे छायावादी नहीं कहे जा सकते और दूसरे प्रकार के विद्वानों के अनुसार उनमें छायावाद की समस्त विशेषताएँ उपलब्ध होती हैं।

सच पूछा जाय तो छायावाद कोई एक वस्तु नहीं थी। वह अनेक तत्वों के सानूहिक स्वरूप को दिसा हुआ एक नाम मात्र था। प्रसाद, पत, निराला और महादेवी छायावादी कवि कहे जाते हैं। इससे ऐसा बोध होता है कि उनमें समानताएँ अधिक हैं। परन्तु बात ऐसी नहीं है। इन कवियों में समानताओं की अपेक्षा असमानताएँ भी कम नहीं हैं। छायावादी कहे जाने वाले ये सब कवि एक वाद न होकर पृथक्-

पृथक् रूप से एक-एक वाद है। प्रसाद जी में लौन्डर्य और प्रेम प्रधान रहा, पतंजली में कला, निरालाजी में विद्रोह एवं महादेवीजी में वेदना। ऐसी स्थिति में इन सबको एक ही नाम से पुकारना भ्रमोत्पादक ही कहा जा सकता है। ये सब कवि अपनी-अपनी विशिष्ट विशेषताओं से सयुक्त होकर स्वयं स्वतंत्र धारा के रूप में इस युग की काव्य-भूमि को आलोकित करने रहे। यदि सामूहिक दृष्टि से देखा जाय तो ये कवि एक न थे, अनेक थे। सारांश यह कि जिस समय को हम छायावाद-युग के नाम से पुकारते हैं, उसमें अनेक प्रकार की धाराएँ बह रही थीं। पाश्चात्य आलोचक भी अब इसी निष्कर्ष पर आ गए हैं कि स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) कोई एक वाद न होकर, अनेक प्रकार की विचार-धाराओं को दिया हुआ एक नाम था। श्री, एफ एल लुक्स अपनी 'लिटरेचर एंड साइकालाजी' (Literature and psychology) नामक पुस्तक में लिखते हैं—“Romanticism is a hopelessly woolly term fit only for slaughter and that one should speak only of Romanticisms.” हिन्दी के 'छायावाद' के लिए भी यही बात कही जा सकती है। वास्तव में छायावाद भी एक धारा न होकर अनेक धाराओं का सामूहिक नाम था। इस दृष्टि से विचार करने पर हमें विदित होगा कि इस युग में साहित्य-सृजन करने वाला एक विशेष वर्ग माखनलाल-वर्ग ही कहा जा सकता है। माखनलालजी के वर्ग में नवीनजी, दिनकरजी, श्रीमती सुभद्राकुमारी चौहान आदि कवि परिगणित किए जा सकते हैं। ये कवि राष्ट्रीय धारा के कवि हैं। इन्हें 'वीर-रस के स्वदेश प्रेमी कवि' कहा गया है। छायावाद युग की पृष्ठभूमि पर यह वर्ग भी महत्वपूर्ण है। अन्य कवि अपनी-अपनी स्वतंत्र धाराओं को लेकर चलते रहे। प्रसाद, पन्त, निराला,

महादेवी आदि कवियों को किसी एक नाम में नहीं बाँधा जा सकता । परन्तु उपर्युक्त कवि-गण प्रमुख रूप से राष्ट्रीय धारा के कवि हैं । इस प्रकार माखनलालजी ने छायावाद-युग के एक बड़े कवि-वर्ग का नेतृत्व किया है । आचार्य रामचन्द्रजी शुक्ल ने भी इन्हें स्वच्छन्द-धारा के कवियों में ऊँचा स्थान दिया है ।

माखनलालजी ने छायावाद-युग के कवियों के एक बड़े वर्ग का नेतृत्व ही नहीं किया, छायावाद के लिए पृष्ठभूमि भी तैयार की है । छायावाद के श्रीगणेश का श्रेय प्रसादजी को दिया जाता है और उसके प्रति रुचि जागरित करने का श्रेय माखनलालजी को । कहा गया है कि उन्होंने उर्दू की सरस शैली को हिन्दी में लाकर छायावादी काव्य के लिए पृष्ठभूमि तैयार की है । परन्तु बात इतनी ही नहीं है । उन्होंने पृष्ठभूमि तो तैयार की ही थी, साथ ही उस पृष्ठभूमि पर स्वयं कार्य करना भी प्रारम्भ कर दिया था । इस प्रकार छायावाद के पथ को प्रशस्त कर वे स्वयं ही सर्व-प्रथम उस पर अग्रसर हुए हैं । उनकी सन् तेरह-चौदह के आसपास की रचनाओं को पढ़ने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है । छायावाद की अनेक विशेषताओं के दर्शन उनकी उस समय की रचनाओं में ही मिलने लगे थे । इस प्रकार हमने देखा कि माखनलालजी एक दृष्टि से छायावादी कवि हैं, वे उसके मार्ग को प्रशस्त करनेवाले, उसके आरम्भिक कवि तथा छायावाद-युग के एक बड़े कवि-वर्ग के नेता भी हैं । स्पष्ट है कि छायावादी काव्य और छायावादी युग में माखनलालजी का महत्वपूर्ण स्थान है ।

माखनलालजी का महत्व और भी अनेक दृष्टियों से है । आध्यात्मिक राष्ट्रवाद की साहित्यिक अभिव्यक्ति माखनलालजी के काव्य में ही

दिखलाई पड़ती है। यद्यपि आध्यात्मिक राष्ट्रवाद राजनीति के लिए नई न थी, परंतु साहित्य के लिए तो वह एकदम नई वस्तु ही थी। माखनलालजी ने ही सर्व-प्रथम इसका साहित्य में अवतरण किया है। बलि में पूजा की भावना माखनलालजी के काव्य में ही दिखलाई पड़ती है और वह भी अपने तीव्रतम रूप में। मातृ-भूमि के ऊपर बलि होने की इतनी उत्कट लालसा अन्य किसी कवि के काव्य में नहीं है। यदि उन्हें बलिदानवादी कवि भी कहा जाय तो कोई अत्युक्ति न होगी। मरण को लौह माननेवाले और बलि में मिठास का अनुभव करने वाले कलम के घनी हिन्दी में हैं ही कितने ! बलिदान की भावना माखनलालजी के काव्य में अत्यंत तीव्र रूप में व्यक्त हुई है। बलिदान की भावना जितनी तीव्र है, उतनी ही ओजपूर्ण शैली भी है। इस वर्ग के कवियों में सर्व प्रधान तत्त्व ओज ही कहा जा सकता है। माखनलालजी की अनेक रचनाएँ ओज की अतिशयता में अग्निमयी हो उठी हैं।

माखनलालजी की शैली भी अपनी सरलता, सरसता और नाटकीयता के कारण हिन्दी साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान बना चुकी है। इनकी शैली को सूक्ति-शैली कहा गया है। उन्हें किसी भी नाम से पुकारे, उस पर चाहे कुछ भी प्रभाव पड़ा हो, परंतु यह निश्चित है कि उनकी शैली में बड़ा आकर्षण है और इसी कारण उसका अनुकरण भी हुआ।

भाषा भी उनकी अपनी है। उनकी भाषा न तो संस्कृतनिष्ठ है और न अरबी-फारसी शब्दों के भार से दबी हुई ही। उनकी भाषा में अरबी-फारसी के शब्द हैं पर वे ही शब्द अधिक हैं, जो हिन्दी में पच चुके हैं, जो हिन्दी के अपने बन चुके हैं। तात्पर्य यह कि उनकी भाषा जन-भाषा के नमीप है। अपने भावों को, अपने विचारों को वे कृत्रिम भाषा

में व्यक्त नहीं करते। वे उनी भाषा में लिखते हैं जिसमें वे बोलते हैं। साहित्य की भाषा और नित्यप्रति के जीवन की भाषा में वे अधिक अंतर मान कर नहीं चले हैं। अनेक बोलचाल के शब्दों के प्रयोग से उनकी कई रचनाएँ बड़ी मधुर हो गई हैं। इस प्रकार दैनिक जीवन की जन-भाषा को साहित्य की भाषा और साहित्य की भाषा को जन-जीवन की भाषा के निकट लाने का श्रेय माखनलालजी को है।

देश के राजनीतिक जीवन में हमारे कवि ने सक्रिय सहयोग किया है। लोकमान्य तिलक और महात्मा गाँधी का उसके ऊपर प्रभाव है और इन महापुरुषों के लिए उसके हृदय में अटूट श्रद्धा भी है। ऐसी परिस्थितियों में रह कर संभव था कि वे अपनी वाणी द्वारा उक्त महापुरुषों के मत का प्रचार करने लगते अथवा तत्कालीन राजनीतिक जीवन के स्थूल चित्रण उपस्थित करते। परंतु उन्होंने यह कुछ भी नहीं किया। न तो उन्होंने गाँधीवाद का प्रचार ही किया और न राजनीतिक जीवन के स्थूल चित्र ही उपस्थित किये। राजनीति में रह कर भी वे राजनीति में नहीं डूबे, अपितु राजनीति को ही अपनी आत्मा के रंग में डुबा ले गये। इसलिए उनकी राष्ट्रीय रचनाओं में भी तत्कालीन राजनीतिक जीवन की अपेक्षा उनकी ही आत्मा अधिक व्यक्त हुई है। राजनीति उनके सिर पर चढ़कर नहीं बोली। यही बात गाँधीवाद के विषय में भी कही जा सकती है। आज के अनेक कवि और लेखक किसी न किसी वाद को लेकर चल रहे हैं। कोई मार्क्सवादी है, कोई फ्रायडवादी है, कोई गाँधीवादी है। ये लेखक प्रचारक बन कर लिखते हैं। परंतु माखनलालजी न तो कोई वादी हैं और न वे किसी वाद का प्रचार ही करते हैं। उन पर अनेक प्रभाव हैं, पर वे सब उनकी आत्मा में घुल-मिल कर उनके अपने बन कर व्यक्त होते हैं। आत्मा के अदर रंग में डूब जाने के कारण ही उनकी राष्ट्रीय

रचनाएँ प्रचारवादी पैम्फलेट बनने से बच गई । वे एक देश और एक विशेष काल में उत्पन्न होकर भी अखिल देश और अखिल काल का गीत बन गई हैं ।

माखनलालजी में तीव्र प्रतिभा है, सूक्ष्म दृष्टि है । इसी सूक्ष्म दृष्टि के बल पर वे सदा प्रगतिशील रहे हैं । आनेवाले युग की भावना को उन्होंने बहुत पहले ही पहचान लिया है । यही कारण है कि छायावाद-युग के पूर्व से ही वे छायावादी रचनाएँ देने लगे थे और आज के यथार्थवादी युग के बहुत पहले से ही वे यथार्थवादी दृष्टिकोण को अपना चुके थे । कवियों के कवि माखनलालजी ने जहाँ अनेक को भारती के देवल-द्वार तक पहुँचाया है, वही युग को भी वे उचित पथ-निर्देश करते रह हैं ।

भावातिरेक की दृष्टि से चतुर्वेदीजी की रचनाएँ किसी भी कवि की रचना से भारी मालूम पड़ेंगी । उनकी अनेक भाव-प्रगल्भ प्रगीतियाँ बड़ी उत्कृष्ट कोटि की रचनाएँ हैं । प्रगीत-शैली के प्रवर्तन में इन रचनाओं ने महत्वपूर्ण योग दिया है । उर्दू का काव्य-शिल्प भी हिन्दी को उनकी ही देन कही जाती है । निश्चय ही 'वे काव्य-भावना, काव्य-रूप और काव्याभिव्यञ्जना तीनों क्षेत्रों में नवीनता प्रदर्शित करते हुए हिन्दी में आए थे ।' यही कारण है कि उनका काव्य-प्रभाव सक्रामक रहा । अनेक कवियों ने उनका अनुकरण किया ।

हिन्दी के इस प्रकाश स्तम्भ का अभी तक उचित मूल्यांकन नहीं हो सका है । कारण कोई भी रहा हो, आचार्य रामचन्द्रजी शुक्ल जैसे आलोचकों ने उनका स्वच्छन्द-धारा के कवियों में नामोल्लेख करके सतोष कर लिया है । अभी तक उनके तीन काव्य संग्रह प्रकाशित हुए हैं । परंतु उनकी अनेक रचनाएँ अभी भी अप्रकाशित ही हैं । कवि के काव्य-विकास को समझने के लिए उन सबका व्यवस्थित रूप से प्रकाशित हो जाना

आवश्यक है । यही नहीं, आधुनिक काव्य-विकास के अनेक संकेत भी उनकी रचनाओं में छिपे पड़े हैं । उनके बिना प्रकाश में आये इस युग के काव्य-विकास को भी सम्यक् रूप से नहीं समझा जा सकता । छायावादी काव्य-शैली के निर्माण में उनका योग कितना और कहीं तक रहा, इसका भी विचार पूर्ण रूप से तभी किया जा सकता है जब उनका संपूर्ण काव्य यथावत् प्रकाशित हो जाय । सूचना मिली है कि उनकी अप्रकाशित रचनाओं को प्रकाशित किया जा रहा है । यह शुभ संवाद है ।

निश्चय ही माखनलालजी हिन्दी के एक प्रकाश-स्तम्भ हैं जो अप्रकाशन के धुँधले अँधेरे में ही अभी तक पड़ा रहा । प्रतिभा में, स्फूर्ति में, शैली में, भावना में, प्रेम में, देशसेवा में, प्रेरणा में, चिन्तन में, पथ-प्रदर्शन में और न जाने कहाँ-कहाँ उनके व्यक्तित्व की किरणें प्रकाश पहुँचाती रही हैं । निश्चय ही उनकी आत्मा के साथ हम भी उनसे कह सकते हैं —

दावो में तू योद्धा है  
भावो में वीर सुकवि है ।

